

港臺電影文化新生力量的發源與互動 ——1960 至 1970 年代

羅 卡*

摘 要

1960 至 1970 年代，臺灣和香港都有一批熱愛電影的青年人在地以編刊物和寫作引進西方的現代電影思潮，之後自行拍製短片，以電影發表會推動自主拍攝。1970 年代初一些赴臺升學的港生，參與當地學院的電影活動，辦刊物發表評論，亦參與拍製電影。臺灣則有一批影劇文化新力軍赴港加盟；兩地亦有不少人到歐美學習電影，回來後在臺港影視界和學界工作，把歐美現代電影的技藝及文化大量引進，促進臺港電影的交流和現代化。本文引用包括當年刊物的記載、個人回憶、訪談等一手資料，追溯臺港新電影文化的起源，整理出兩地新生力量的發源和交流，和往後的發展脈絡。

關鍵詞：冷戰、電影刊物、港臺電影交流、《中國學生周報》、
《劇場》

* 羅卡，1960 年代從事影評、編輯工作。後在電視、舞臺當編導、行政工作，至 1985 年重回寫作、編輯崗位，並在香港演藝學院教課。1991-2000 年任香港國際電影節節目策劃、編輯，專責香港電影回顧。2001-2005 年任職香港電影資料館節目部。現從事華語電影的寫作編輯與研究，亦有參與策劃電影活動和紀錄片製作。

中央大學人文學報 第六十四期

青春文化的形成和爆發

60 年代是戰後新一代成長為青少年的時期，青春文化急速積聚成為新力量。此時期香港文化界卻完全籠罩在冷戰的氛圍中，左右陣營對峙，港英的文化教育政策僵化保守，政治社會方面則嚴防親共、反共、反政府勢力的增長。言論上仍有某種程度的自由，一旦付諸抗爭行動就會受到監視以至鎮壓。年輕人在家庭社會都備受壓抑，他們對現實對建制的不能直接表達，往往經由較曲折的途徑集體宣洩，造成例如下面的流行現象。

其一，歐西流行歌曲自戰後傳來香港後，在電臺廣播中開始傳播，漸成為年青人的愛好。1964 年「披頭四」冒起國際，同年首次作世界性巡迴表演、途經香港，造成「披頭四」音樂狂熱，此後年輕人自行組織樂隊（俗稱「夾 band」）之風大盛，在電臺電視的推動和唱片公司商業化的利用下，大小型音樂演唱會紛紛出現，本地的年輕偶像歌星風靡一時，歌迷如痴如狂。

其二，50 年代中後期的港產國語、粵語片也製作以青少年的成長戀愛、他們和家庭社會糾葛的「青春派」影片而大受歡迎，造就了一些如葛蘭、林鳳，「學生情人」林翠等青春偶像，但並未形成社會轟動。1966 年夏，由陳寶珠、蕭芳芳主演或合演的幾部載舞載歌、有著年輕人特色的粵語片非常賣座，隨後，她們主演的青春片都大受歡迎。擁戴她們的影迷數以萬計，大都是青春年少的女性，有學生、在職青年、家庭年輕成員等等。影迷們分成擁陳派和擁蕭派，每逢新片上映、偶像出現的場合就成群結隊出來助陣助威，經常造成交通水洩不通，需要勞動警察維持秩序。這一波青春熱潮持續了三年才逐漸消退。

其三，香港報刊一向設有讓青少年投稿試筆的學生園地、青年專頁。60 年代初，年輕人間以文會友的寫作之風轉盛，三五成群自發組合成為「文社」，除了投稿報刊之外更自行編印刊物，發表自己的創作。60 年代中期，文社的活動達到首個高峰，共有為數 200 個以上的大小文社，多以

寫作新詩、小說、散文為主，亦間有對社會現象批評的議論文，但並不激烈。

1967年出現由左派策動、震動全港的「六七暴亂」（傳媒亦稱為「大暴動」，左派則稱為「反英抗暴」），參與的固然有很多屬於左派的機構、工會成員和學生，也有不少基層青年起而響應。經過暴動一役，港英政府明白繼續高壓統治會爆發禍亂，遂轉而採取懷柔政策。大幅放寬批評政府的言論，一定程度上容許民間自發的、和平的維權抗爭。青年人自行出版的刊物大增，但重點多轉向關懷社會、批評現實、為平民爭取權益。亦有不少年青人組織起來參與和平抗爭，或到社會基層體驗生活，為基層人提供業餘教育、維權知識等等。這些活動雖然各有政治立場，卻多數沒有政治後臺，也就是說大多是青年自發自主、不受政治利益集團的操控。

另一方面，港府又積極推行公屋政策、加快基層建設，試行社會福利制度，推行免費教育以改善民生、疏導民怨。文藝方面，大量主辦合辦包括戲劇、舞蹈、音樂、歌唱表演等對象為年青人的文化娛樂活動；和志願社團合辦實驗短片展、獨立短片比賽評獎；70年代後期資助建立香港藝術中心，主辦香港國際電影節、香港中文文學獎等。也就是說，只顧維護統治階層利益的高壓統治必須調整、進行改革。而在這些領域中推動革新力量的主要力量都來自青年，也就是1940年後出生的一代。¹

冷戰氛圍下的觀影熱

免費電視要到1967年冬才開始廣播，看電影是1960年代最流行的娛樂，而電影業則由邵氏、電懋（國泰）兩大公司主導，大部分出品的是國語片。1963年後黃梅調歌唱片風靡一時，1967年新派武俠片風起雲湧，

¹ 這和一般說的「戰後一代」有些不同。1940年後出生的一代此時已由少年成長為青年，正在接受高等教育，有些更曾在外國進修，心智上比較成熟，因此能成為改革變新的主動力。

奔流至 1970 年代不減。雖然土生土長的粵語片產量和出品公司眾多，創作能量十分充沛，但是市場上居於下風。香港的一條院線（由八間戲院組成，時稱「左派院線」）經常上映「左派」公司出品的國語片和中國大陸影片。為了通過電檢並適應市場競爭，港產左派影片特意淡化意識型態，加強趣味，題材和對象都針對日漸增多的中產階層，以輕快溫馨的手法描寫小市民的生活，和大陸出品的大有不同。至於能夠發行的大陸影片都是政治意識較淡、趣味性較強的戲曲片、動畫片、喜劇片、抗日戰爭片和風光片、專題紀錄片等。其中戲曲片《搜書院》、《梁山伯與祝英台》、《楊門女將》、《紅樓夢》，故事片《劉三姐》、《甲午風雲》、《英雄兒女》等哄動一時，紀錄片《金縷玉衣》、《針刺麻醉》、《太行山上建天橋》，以至文革期間的樣板戲《智取威虎山》、《紅色娘子軍》、《白毛女》都引起廣泛談論，有一定的捧場觀眾。

臺灣片和大陸片一樣受到電檢的監控和市場的局限，政宣性強的影片首先讓發行商過濾掉，但 1960 年代有相當多的臺灣片和臺港合拍片上映，其中不少也受到歡迎，特別賣座的有《一代劍王》、《負心的人》、《福祿壽》、《一寸山河一寸血》、《今天不回家》、《新娘與我》、《家在臺北》、《啞女情深》、《喜怒哀樂》等。而流行於臺灣的健康寫實電影和瓊瑤文藝片，大部分都曾在港公映。至於胡金銓在臺拍製的《龍門客棧》所創下的賣座紀錄至今為人樂道；李翰祥在臺的國聯公司所拍製的《七仙女》、《西施》、《幾度夕陽紅》、《破曉時分》、《冬暖》等，在港也備受關注，或賣座或備受好評。²

市面公映的外國片一直以美國（好萊塢）出品佔最大部份，但日本片、義大利片、法國片也有一定的市場。日本片中，黑澤明和稻垣浩導演的古裝劍俠片，以及勝新太郎主演的「盲俠」片系列給予港產武俠片頗大的衝擊，日活和東映的黑幫片、動作片等也經常上映，有一定的觀眾群。義大

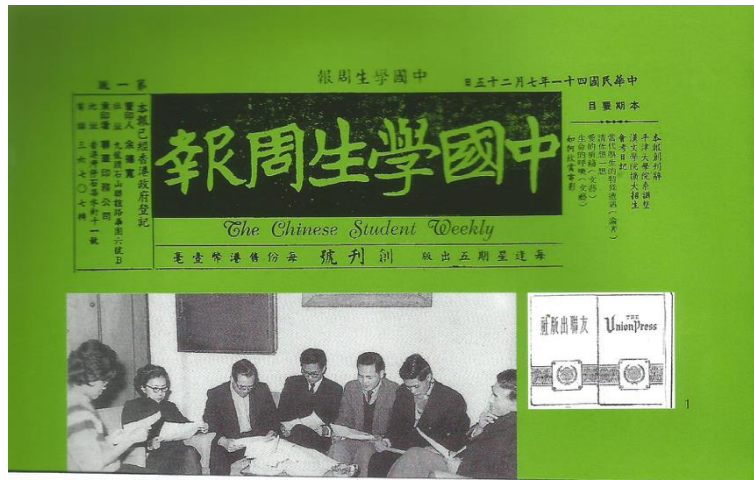
² 這些影片在港賣座收入和受歡迎情況請參考黃仁（黃唯），《臺灣電影百年史話》（上）（臺北：中華影評人協會，2004 年），頁 299。

利電影的影響力始於戰後的新現實主義，到 1960 年代，義式西部片以其粗獷、慘烈、詭異的特色風行一時。而法國浪漫愛情片和「新浪潮」的影片³、對年輕觀眾特別有吸引力。這些外國片為冷戰中的電影文化平添一些異色姿采。

藝術電影的引進和推動：第一影室、中國學生周報

新一代的電影愛好者和評論者在 60 年代如此文化環境中成長，他們日常接觸到的電影資訊和評論都來自報刊和電臺，絕大部分是有關於通俗娛樂的，甚少有關於電影藝術和觀念技術的，對當代電影的新思潮、世界電影的趨勢亦甚少報導。惟《中國學生周報》的電影版從 1960 年代初起即專注於這被忽略的方面，因而成為青年人吸收電影新知識、討論藝術、發表觀影心得的公開園地。他們經由閱讀、寫作、討論、交往，在 1960 年代逐漸形成一種風氣。同時期，香港大會堂時有國際水準的音樂、美術、戲劇表演；由外國人發起、和愛好精英藝術的華人所組成的「香港電影協會」——又稱「第一影室」(Studio One)，自 1962 年起每月在大會堂有經常放映，選映藝術性較高、市面尚未映出的外國片，包括歐洲當時得令的藝術影片、好萊塢、日本、和印度等大師名作，以及一些影史經典，年輕人只要入會就可參加。《中國學生周報》電影版經常加以報導評論，由是帶起年輕人的觀影新風。

³ 法國新浪潮影片在港公映比歐洲、美洲至少遲兩年，而且多是經由美國公司發行，最早的也在 1961 年底。記憶中，公映時引起較強反應的有高達的《慾海驚魂》(Breathless)、查布洛的《風流薄倖人》(Landru)、路易馬盧的《曠夫怨婦》(The Lovers)、楚浮的《祖與占》(Jules & Jim)、雷奈的《廣島之戀》(Hiroshima Mon Amour)、馬塞卡繆的《人生長恨水長東》(Black Orpheus)、貝哲農的《星期日與西貝兒》(Sunday & Cybele)。由於好萊塢大片片源不足，新浪潮又常有大膽的性愛描寫，故有較多機會公映。



圖一：(上)《中國學生周報》創刊號報頭，(下)編輯會議。

(編按：本文圖片皆為作者所提供之私人收藏。)

在此要圍繞《中國學生周報》(下稱《學周》)電影版細談一下編者、作者、讀者等的閱讀、寫作、交往的情況。該報是大陸易手後逃港知識青年創辦的友聯出版社的首份期刊，1952年中創刊後反應很好，隨後「友聯」獲得一個美國基金會的資助加強發展，《學周》的影響力日見擴大。它從年輕人的文化生活入手，為他們提供知識的啟導、文藝興趣的培養，並提供開放發表的園地，也定期舉辦文化康樂體育活動。其中自然帶有右派的統戰反共目的，卻是以較為長期的潛移默化而非立竿見影的政治宣傳為主。由於《學周》一向提倡自由民主而對臺灣當局的專制封閉時有批評，刊物不能在臺發行銷售，只能向少數訂戶個別寄出，卻吸引一些臺灣作家如余光中、郭衣洞(柏楊)、朱西甯、司馬中原、郭良蕙、周夢蝶、商禽、痲弦等的注意，時有應約撰稿。到了60年代初《學周》有個比較大的改革，加強了和學校的聯系，為學生提供多種課外活動，每周有文化學術講座，和戲劇、音樂、體育的演練。編輯部用了一些新人強化和讀者的溝通互動，朝更開放活潑創新的「現代化」路線前進。原有的電影版也起了變

化，自羅卡 1962 年接手編務，盡量擺脫報刊娛樂版的模式，不刊載國片的新片消息、明星動態，甚至很少評論「國片」⁴，而主力評介外國片和國際電影的新潮流，之前但尼執筆的影評專欄改由羅卡和田戈輪流書寫。往後的三年多，《學周》的電影版就西化地青春活潑起來，和讀者更親切的交流了。友聯的管理層亦同意這樣的路線，編作者都是 20 幾歲，喜愛文藝音樂美術電影的青年，因不滿於當時的電影文化環境，以發表寫作互相砥礪、結交成為文友，加上得到讀者熱烈的反應，漸而形成一種評論新風氣。

在 1960 年代，這一群青年包括編者羅卡（劉耀權）、陸離（陸慶珍），主要作者金炳興、田戈（戴天）、李英豪、西西（張彥）、石琪（黃志強）、舒明（李浩昌）、震鳴（吳振明）、吳昊（吳振邦）、綬筠（陳任）、方圓（周潤平）、梁濃剛、林年同、顧耳（古兆申）、杜杜（何國道）、李成簡、炎哥（羅桂炎，澳門作者）、何森（盧因/盧昭靈）、關永圻、李國威等；石琪、金炳興後期亦幫忙編務。這一群都是 20 多歲的年輕人，有些還在中學、大專上學。間中參與的包括尚未成名的譚家明、亦舒、龍剛、崑南、王無邪、李歐梵。其中，金炳興、戴天在臺灣唸大學時已熱愛現代文藝，和當地詩人文人常有交往，回港後繼續活躍於現代詩創作。應約撰稿的有留法研究美學、臺灣《前衛》藝術雜誌的發行人于還素（于歸），臺灣報刊電影版名編輯與作家黃仁，專欄作者則有從臺灣來港從事編劇的爾羊（丁善璽），和香港的雜文名家十三妹。日後成為名導演的楊凡、譚家明、吳宇森則在此開始試筆。

1970 年代初、舊的作者編者逐漸引退，新作者群加入了平奇、陳廷清、藍宇、舒琪、黃國兆、黃志、梁良、張偉男、藍石、靜海、黃文星、也斯等；黃文星、也斯、李國威並當上義務編輯，一力支持到 1974 年 7 月《學周》停刊。

⁴ 友聯出版社規定《學周》不許評論大陸的影片，無論褒貶，而又盡量不要評論香港左派公司的影片。

從崇尚西方到關注本地

1961-1965 年是他們展開活動的第一階段，可說是「影痴」階段。他們特別嚮往外國的現代電影文化與思潮，從觀影、閱讀外國書刊自修，並大量改寫翻譯作出報導評介。比方編者羅卡從《Films & Filming》、《Sight & Sound》、《Film Culture》取材，寫了不少西方電影新潮流的報導；石琪因為喜愛日本電影而自學日文，常常把翻譯日本《電影旬報》、《電影藝術》的新資訊作為學習功課，改寫後發表。林年同醉心西方電影理論，就邊自學邊發表心得。這些文章如今看來未免生硬又錯漏充斥，但在當年卻起了啟蒙作用。其時「作者論」流行於西方評論界並引起爭議，金炳興、震鳴、羅卡、譚家明對此特有興趣，閱讀了一些英語著作後就寫了不少文章，引進推介「作者論」，並嘗試以相似的理念方法評論外國和本地電影，繼而推廣到臺灣。⁵其中金炳興最勤而踏實，獨自默默地譯出美國作者論推手安德魯·薩里斯(Andrew Sarris, 1928-2012)所著的《The American Cinema》一書，但只發表了一小部份，全書亦未見出版。《學周》電影版每年又邀請年輕影評人、學人以至電影人投選「年度十大影片」，起初只限於外國片，後來也包括華語片。1964 年後，讀者對電影版的反應日佳，也逐漸獲得外界的注意與認可。他們的寫作不單發表於《學周》，亦散見於其它報刊。比方羅卡、何森、綬筠接替何觀(張徹)為《新生晚報》的影評專欄輪流撰寫了一年；《星島晚報》的文化版闢出專欄請西西、金炳興、羅卡、陸離、梁濃剛、顧耳、林年同等執筆，介紹現代電影觀念潮流，在

⁵ 1960 年代初，英國影評界《MOVIE》雜誌派大力推崇作者論，美國安德魯·薩里斯亦以作者論方法研究美國電影，並把導演分成等級作出評價，引起很多爭議。1964 年起金炳興、羅卡、震鳴、吳昊陸續加以翻譯推介，在《學周》、《大學生活》刊出，並循此欣賞評價外國片。起初鑽研奉行不多，其後影響漸次及於新一代影評人，都開始注意導演的「個人風格」、「內在意義」。此時他們對於作者論的可行性有為文討論，亦明白港臺電影和西方的文化或工業很不相同，比較難於套用於華語片。但仍贊同其影評策略，對只重題材內容，不重風格分析的港臺評論界有刺激作用。1967 到 1968 年臺港同好協力譯介了法國和英美作者論的重要文獻，發表文於臺北出版的《劇場》期 9。

1965 到 1967 年間斷續刊出。由曾效力「友聯」的李金曄主辦，路線和《學周》相近的《中報周刊》經常約吳昊、方圓、震鳴、梁濃剛撰稿。



圖二：《中國學生周報》電影版每年都由評論人投票選出十大影片，這是 1965、1969 年的兩次。

大約是 1964 年，宋淇由電懋轉職邵氏編劇部，他注意到這群喜愛文藝和電影的年輕人或有可造之材，遂請他們到家中聚談、參觀並借出藏書，進而邀請他們參與編劇。又介紹他們認識張徹、胡金銓等導演和前輩朱旭華，接觸業內情況，逐步誘導他們為邵氏效力。但他們對邵氏仍懷有戒心，反應並不熱烈，只有西西一人寫出劇本，但也淺嘗即止。⁶不過宋

⁶ 西西為邵氏寫了《黛綠年華》(1967)，用海蘭筆名，另一個劇本經別人大幅改寫後已不算她的作品。張徹曾請羅卡當副導但羅沒答應，之後羅卡、石琪都成了他的評友；30

淇此舉拉近了這群文藝青年和業界的距離，此後他們更加關注本地和臺灣影片，時有建設性的批評和熱切的期望。同時宋淇又向臺灣羅致編劇人材，如潘壘、丁善璽、邱剛健等，只是他此時身體狀況欠佳，在邵氏又受到較大的制肘，未能像任職電懋時有所發揮。

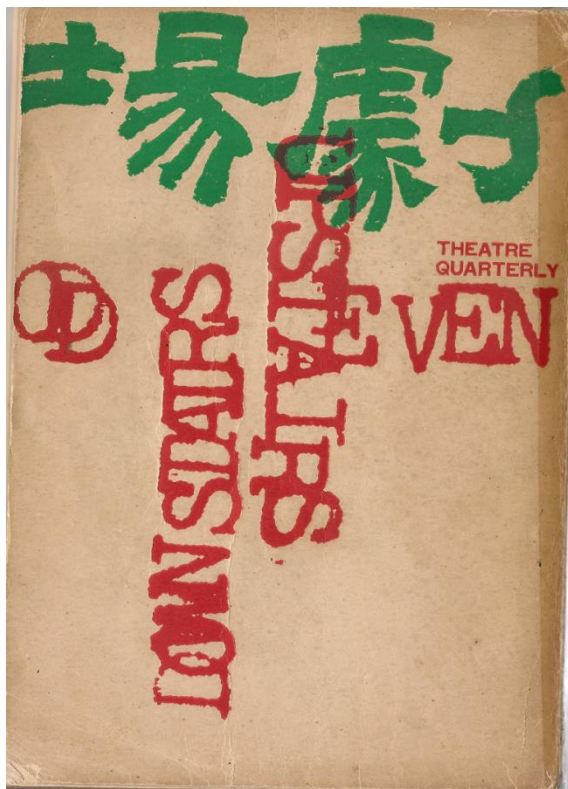
1965 到 1970 年是《學周》電影版和這群影痴的第二個發展階段，他們不再高高在上守在藝術殿堂，評論研討興趣及於流行的類型電影和本地的商業片，和業界的交流也增多，並進而自行拍攝短片，有的人亦加入業界。他們對臺灣和香港的國語片多作苛評，唯獨對新派武俠闖將胡金銓、張徹，粵語片的改革先鋒秦劍、龍剛、楚原、黃堯特別有好感。同期電影活動則由小圈子的筆談交往進展至舉辦電影會，公開放映、研討藝術影片，進一步擴大影響。此時期的《學周》電影版已經超出了學生刊物的一般功能，在當年還沒有一份電影評論期刊的香港，起了培植新一代電影愛好者和影評人的作用。

1967 年，同是友聯出版社旗下的學生刊物《大學生活》擴充文藝活動，就以《學周》和該刊的編輯作者為核心，組織了「大學生活電影會」（下稱大影會）公開招收會員，定期放映藝術性影片、舉辦座談研討會、出版會刊《影訊》，配合放映刊出專題，讓電影愛好者和影評新生代又多一個發表園地。《影訊》又推動年輕人拍攝短片、舉辦小型影展發表創作，由激揚文字推向影像實踐。⁷1965 到 1970 這幾年正好遇上了臺灣《劇場》冒起，其核心成員來港的機緣，兩股新生力量隨即交流互動，引起不少漣漪。

多年後張徹舉殯，石琪為他扶靈。羅卡一直視朱旭華和宋淇為可親的長輩，對胡金銓特別敬重，曾為他辦過多次作品展、回顧展。

⁷ 大影會在 1967 年 1 月成立，林悅恒任主席，設祕書、財政，下分放映、研討、出版、拍攝小組，由《學周》的電影版主要編作者擔任義務性質的組長。會員每月可參加收費或免費的放映、座談、參觀等活動，拍攝則由會員自行組合，不提供器材經費。全盛時期會員達 300 餘人。

在官方渠道中一再經過過濾，民間渠道發表的資訊評論也多所自律而未能暢所欲言。因此 1949 年後臺灣電影技藝的發展較之於香港電影顯得保守遲滯，美學觀念上亦較少變新。在如此固滯的環境中，出現了大量譯介西方現代戲劇電影的《劇場》雜誌，並率先演出西方荒誕劇、展出自行創作的「反劇」和實驗性短片，「雖在當時因社會訊息封閉，尚無法引起普羅大眾的共鳴，但影響了當時那一輩文藝青年無數，現今在臺灣藝文界佔有一席之地的前輩們，無一不親眼見證這段當時的風起雲湧，左右當代臺灣藝壇深遠。」⁸



圖四：
《劇場》季刊，影響無數當代的文藝青年。

⁸ 轉引自同喜文化網站，瀏覽日期：2014年10月5日，網址：<http://www.tosee.com.tw/drupal/>

《劇場》創刊之初，參與者多是「四十後」——1940 後出生的青年（亦有少數出生於 1930 年代中後期）：邱剛健、莊靈、黃華成、崔德林、陳清風、許南村（陳映真）、李至善、方莘、劉大任、陳耀圻、郭松棻等，大都受過大專以上教育，或剛從外國進修回國、或在等候出國，也有正在廣告公司、電視臺工作和在文藝界冒起的新秀。他們都不滿於臺灣高壓的政治和文化環境，都想有所作為，或在摸索出路。在夏威夷中西文化中心進修戲劇，1964 年回臺的邱剛健，有感於臺灣對現代影劇的生疏，既無演出又少資訊，遂於同年結合莊靈、黃華成、崔德林、陳清風、許南村、李至善、方莘商議創辦《劇場》季刊，以專題方式譯介西方現代戲劇、電影的劇本和評論。《劇場》在 1965 年 1 月創刊，隨後陸續邀請了陳耀圻、劉大任、郭松棻加入為編輯兼譯作者。同年 9 月，同人舉辦了「劇場第一次演出」，邱剛健導演了貝克特的《等待果陀》（邱和劉大任中譯），陳耀圻導演了黃華成編寫的「反劇」《先知》。這是戰後臺灣罕見的實驗性舞臺演出。1966 年 2 月又舉辦了「劇場第一次電影發表會」，展出了劇場中人莊靈的《延》、黃華成的《原》、《之現代、之知性、之花嫁、之人氣》3 部實驗短片，另外一部邱剛健的《疏離》則（因有自慰動作）臨時退出，此外還放映了趙澤修、潘壘、傅良圃神父的幾部短片，但都不像以上幾部的滿有挑激性、惹人談論。兩次發表會現場的觀眾說來很少，但由於是未曾有的「第一次」，在文藝青年圈中引起震撼。《劇場》隨後刊出了劇本、導演札記、外間的評論和劇場同人的感言和檢討，其後餘震不斷，影響及於香港的同道和更年輕的一輩。



圖五：

1965年9月，《劇場》同仁舉辦「劇場第一次演出」，由邱剛健導演貝克特的《等待果陀》。這是戰後臺灣罕見的舞臺實驗性演出，在文藝圈中引出爭議和震撼。

但此役之後，劉大任、陳映真以道不同不相為謀而退出；李至善、陳耀圻因要拍片而離去；不久崔德林、陳清風、方莘都去了外國。留下邱剛健、莊靈、黃華成了核心，既是決策又是執行者。早在1965年中，經金炳興的引介、羅卡和邱剛健開始通信，交流影劇資訊，並初次為《劇場》撰稿。羅在港把《學周》的剪報和外國影劇刊物轉寄給《學周》（臺灣當局不准《學周》在臺發行，許多外國刊物也不能直接訂閱），邱則每期寄書100本到香港，在友聯門市部寄售，《劇場》由此在香港同好間流傳。1966年初第5期《劇場》重組編輯部，幾位身在外國的留任，又加入在臺的郭松棻、在香港的金炳興和筆者（用劉耀權原名），我們每期作重點譯寫之餘，並負責在港組稿。從這期起，石琪、陸離、吳昊、舒明、方圓、顧耳的文稿就常見刊出。1966年秋邱來港任職邵氏，我們對編輯內容常

交流意見。而《劇場》的形式內容也更前衛趨新，黃華成的設計更大膽。莊靈在臺又找到新秀徐尹秋、郭中興、李信賢參與譯與寫。第7、8期合刊延至1967年中才印出，黃華成在此期發表了充滿無政府主義意味的《大臺北畫派宣言》，不久黃華成也退出《劇場》，赴港加入邵氏。《劇場》在臺人手短缺加上財務不好，刊物停頓了幾個月，舊有編輯只剩下莊靈、邱剛健、金炳興、劉耀權，下半年再組編輯部，在臺的徐尹秋、郭中興、簡志信、李信賢，在港的西西加入為編輯，但1968年1月出了第9期後就自動休刊。兩次改組後，專題更前衛趨新，遍及美國的新電影、外百老匯戲劇、地下電影、突發性表演；歐洲的殘酷劇場、法國的高達、作者論，英國的自由電影運動等。臺港交流的細節我在〈跨界流動的劇場和與香港的交流〉中已寫出，不再複述了。⁹要之，《劇場》反傳統、反建制的激進姿態愈來愈明顯，在臺灣已觸及敏感的禁區。時適邵氏在臺羅致新人，邱剛健先行報到；黃華成打算赴美未能成行，卻急於離開臺灣，加入香港邵氏可能是不得已的選擇。而香港編作者的加入，令內容更自由放任，開闊了《劇場》的國際眼界，但也沖淡了它先前的本土任務和特色，我認為這個是合理的總結。

邵氏吸納臺港新秀《香港影畫》融匯臺港新舊力量

從1960年代初起，邵氏已在臺港大量招攬人材，以演員居多，其中有在臺、港、大陸受過藝術訓練的鄭佩佩、岳華、方盈、任潔、陳鴻烈，甚至是攝影名家何藩。幕後則有由臺赴港當編劇和副導的丁善璽、李至善、桂治洪、靳蜀美、邱剛健、黃華成，稍後又有杜良媿、蔣芸、陳方等。也有在臺冒起的新秀導演潘壘、牟敦沛等。在香港也招攬一批新進作家和文藝愛好者當寫手。為配合宣傳邵氏的新氣象和吸收新一代讀者，1966年邵氏在《南國電影》外再出版了一本水準較高的《香港影畫》，督印人是主管宣傳的鄒文懷。主編朱旭華有計劃地吸納新血，請得陸離加入為副

⁹ 參閱羅卡編，《美與狂：邱剛健的戲劇·詩·電影》（香港：三聯書店，2014年），頁14-20。

主編，羅卡、西西、金炳興、石琪主持欄目，並廣約《學周》的新生代執筆，由淺入深、圖文並茂的介紹西方電影製作技術、外國電影理論、西方電影新潮流動態。此後數年參與寫稿的除上述幾位外尚有舒明、李英豪、戴天、梁濃剛、吳昊、何森等。即使是明星的採訪、新片的宣傳也著重格調和文采；如特約西西、亦舒、杜良媿等以文藝筆法寫影星訪談，到片場採訪導演、演員，作活潑有趣的報導。朱旭華又請得文教、美術、音樂界的青年才俊參與每月座談會、發表對國片現狀的批評意見；臺灣評論界名家杜雲之、魯稚子、哈公都有撰稿。另外還動員了邵氏的新進勢力：如編劇及導演張徹、新秀副導吳思遠、葉榮祖，攝影師鮑學禮，編劇靳蜀美、蔣芸等撰寫工作上的體會和專欄文章，是難得有文化氣息的電影雜誌，也無形中促進了港臺新舊力量的交流互動。1970 年代初再招請了陳韻文、李默、尹懷文、林安潮等文青加入當特約記者、編輯或撰寫專欄。兩地愛好文藝電影的青年因此而增加了交流接觸。直至一九七〇年代後期，西西、亦舒、杜良媿、蔣芸、陳方、陳韻文、李默、尹懷文等已成為活躍於香港的文藝界和影視界的作家，仍為《香港影畫》寫稿。

《香港影畫》在臺大量發行，創刊不久後，臺灣國聯公司主辦的《電影沙龍》也增加了對國際電影新形勢、新潮流的報導。編輯簡志信和《劇場》中人熟稔，特邀約莊靈、黃華成、李信賢等寫稿，香港的石琪、舒明、羅卡等也在邀約之列。石琪、舒明寫過美國和日本的新電影、獨立製作潮和年度形勢檢討；羅卡寫的是歐洲英、法、意、德各國的電影形勢年度檢討，和電影新潮流評介之類。¹⁰

邱剛健在邵氏專任編劇，一度當導演但未拍成就中輟；黃華成赴港後，1968 年在邵氏任職編劇，一度幫忙《香港影畫》任美術設計，他們都沒有再拍攝實驗性短片¹¹，但大影會的兩次作品發表會他倆都從旁協

¹⁰ 《電影沙龍》第 1、2 期（1966 年 6 月、8 月號）就有他們的稿子，此後亦間中見有他們的文章刊出。

¹¹ 黃曾為邵氏拍過一部宣傳片，卻因太大膽而未為邵氏所接受。此短片曾應邀參展大影

助，並給予意見。邱在港很少寫文章、卻發表了不少詩作；黃則畫了不少影人漫像，間中也用嘻笑怒罵筆觸寫寫隨感雜文，發洩不滿，1970年回臺再當美術設計。丁善璽在邵氏寫了多個劇本，在參與了《大醉俠》的劇本和副導後，1966年底就回臺，此後發展平步青雲。

香港實驗電影的起步、臺灣的激發：國泰的願景

看過1966年、1967年《劇場》的兩次電影發表會作品的香港同道絕無僅有，只經由文字圖片的記載和口傳，但對剛剛起步的香港實驗電影肯定起了激發作用，激發了更多創作觀念上而非技藝上的影響。其時香港的同道已看過一些關於西方地下電影、實驗電影的報導，也有機會看到一些外國實驗短片，再受到法國新浪潮製作方式的鼓勵，遂有人自行嘗試拍攝短片。1966年春，時任邵氏編劇的譚乃孫用他的8mm攝影、剪接器材業餘地拍些紀錄片、風光片，陸離、石琪是其好友，知情後也躍躍欲試。1966年夏，羅卡、石琪、楊凡借到譚的器材在澳門首次試拍有故事性的《宿命》，但未能完成，同年秋天，羅卡再結合石琪到郊外拍攝了有簡單故事的《意外》，由童和君、毛俊輝演出。1967年春、在林年同主導下由石琪攝影，並由羅卡、童和君演出了《火車》，是捕捉動態視象的實習。這批短片都是8mm黑白無聲片，由於技巧很初步，只可稱為習作。同年已是攝影名家卻在邵氏當演員的何藩拍成了8mm彩色短片《大都市小人物》、《離》，攝影、剪接、美術、演出都比較講究。就在1967年1月，他們在攝影師周宗濂的一家影室觀摩放映了上述影片，除製作者外，到場的還有戴天、金炳興、陸離、亦舒、西西、譚乃孫、邱剛健等友人，純是內部觀摩性質，映後檢討大都覺得大部份影片意念技巧尚淺，亟待改進。

會的《業餘電影展 69》，諷刺的卻是名為「香港影畫廣告片」，節目單上寫著「導演：黃華成，35mm寬銀幕、彩色毛片，演員：邵氏明星十餘人。因版權關係未能放映，甚歉」。

往後的一年，獨立短片的製作仍停留在業餘地步；尚未能掌握攝影、錄音、配樂技巧，而最大的問題是創意表現不足。1967年中，時適訪臺的金炳興為黃華成演出了實驗短片《實驗 002》，並在現場看過 1967 年《劇場》的第二次電影發表會，就認為「香港的新電影太少新觀念和新技巧（這也是為甚麼我不叫它做實驗電影）。」臺灣「有兩三位之前是攝影老手，拍電影還是第一次，但從他們的作品看來，可以發覺他們對電影媒介已能充份利用。」¹²但陸離在報上談到這些業餘短片卻不忍苛評、反而諸多勉勵；為文報導，紐約、巴黎各地的新電影，居然說到香港也在起步了¹³。

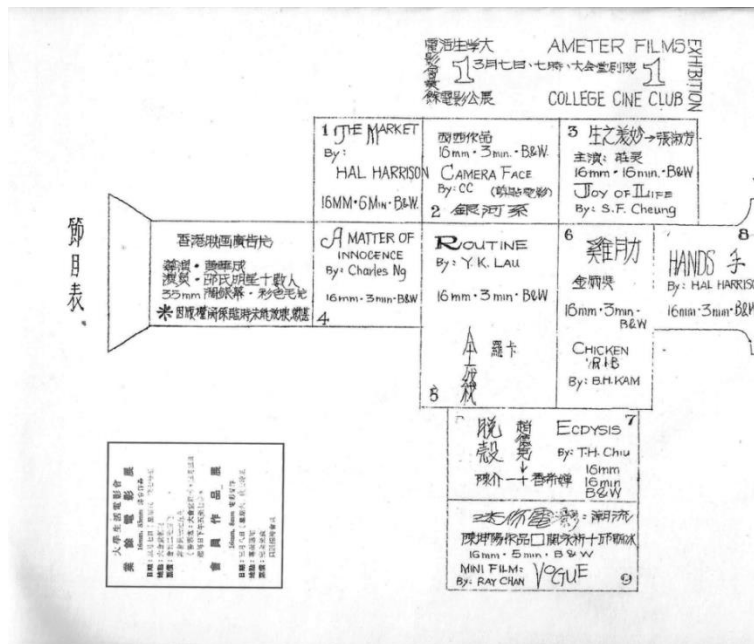
1967 年「六七暴亂」後，民間自發的和平抗爭運動和政府推動的改革並起，新生力量紛紛投入，文化藝術因此也活躍起來，更著重介入社會生活。上述那些新一代評論人也由空談理論理想進而面向社會現實，或到外地見識進修，或在本地參與製作實踐。

1968 年 2 月大影會舉辦了《大影會會員作品發表會》，頗有不甘落後於臺灣同道而「看我來也」之意，但並非公開，只招待會員和好友。作品中以趙德克的《實驗一號》、林年同的《滿座》、何藩的《遊》較為觸目。但正如金炳興的批評，仍缺乏新觀念和適切的表現技巧。到了 1969 年 3 月的第一屆《業餘電影展》，可以看到明顯的進步，質和量都有所提升。吳宇森、趙德克的《秘密殺手》、《惡者》在故事性中注入強烈的愛憎惶恐情感；詩性抒情的有何國道的《方程式的旅情》、金炳興的《雞肋》、西西的《銀河系》、陳坤揚的《迷你電影：潮流》，而吳承歡的《造反有理》、趙德克的《脫殼》、羅卡的《全線》，都有較強的意念，配上音樂後頗收動人之效。巫濟雲的《分格實驗》、《寬銀幕實驗》純是形式的實驗；夏理遜（Hal Harrison）的《市場》、《手》則是介乎紀錄性和實驗性之間。還有黃華成妻子張淑芳在臺灣拍的《生之美妙》。相較之下，這唯一在港亮相的臺片表現就特別出色，意念強而顯，手法集中而細緻，是其它作品中少

¹² 金炳興，〈中國新電影的企望〉，《中國學生周報》，1967 年 10 月 6 日，電影版。

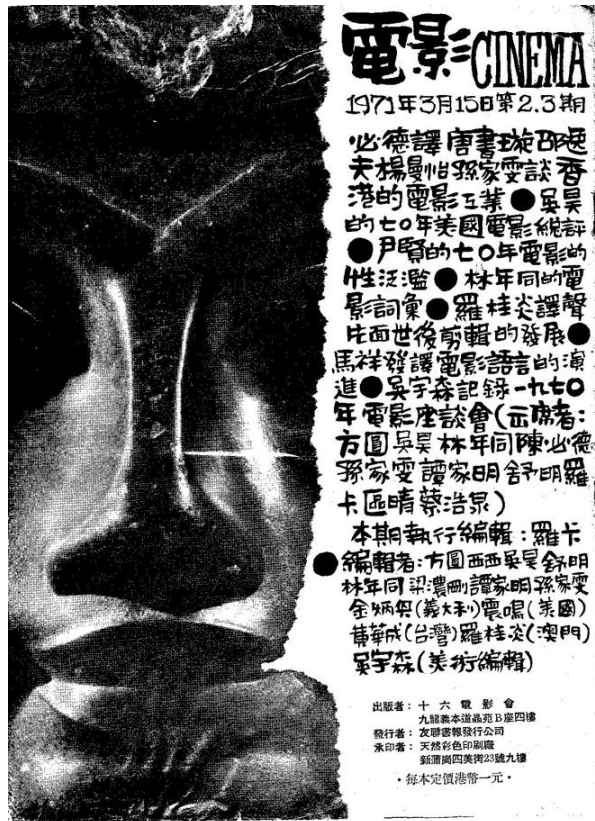
¹³ 陸離，〈新電影：紐約 巴黎 香港〉，《中國學生周報》，1967 年 12 月 24 日，電影版。

見的。1970年9月再辦《業餘電影展70》，這一屆的單張海報由黃華成設計(用上張照堂的攝影作品)，展出作品在創作和製作素質上又有再進。其中吳宇森製、編主演，趙德克攝影，石琪執導的《死結》格調黑色殘酷，充滿反建制、反強權的意味，嚮往詩樣的愛情，影像和聲音都經過造型思考而顯出風格。另一部也是吳宇森製編導，趙德克攝影，石琪、吳宇森、小克演出的《學而時習之》創意飽滿、敘事簡潔，編導演和攝影音響各方面都有水準。羅卡的《乞食》用天星小輪加價引起抗議騷亂的新聞人物蘇守忠為主體，寓寫青年人的理想慾望備受壓抑，雖然技巧上仍見不足，但在意念和影像上都大膽嘗試。這幾部片比較直接強烈地流露出「後暴動」初期文藝青年的苦悶、惶惑、挫抑而苦苦在藝術世界中尋找出路。



圖六：受到《劇場》電影發表會的影響，香港的實驗性電影也不甘落後。1969年3月大影會舉辦的第一屆《業餘電影展》節目表，可見到有臺灣短片《生之美妙》參展，而作品的質量和實驗性都有明顯提升。

1968-70年這群人的寫作和短片拍攝有明顯的進步，除了經受六七暴亂的衝擊而在思想感情上有更多的反省，不再停留在天真隨意的階段，也和他們與電影界多所接觸、乃至親身進入影界體驗有關。其時電懋已改組為國泰，但人力財力都處於邵氏之下。曾在義大利學習藝術多年的孫家雯主持製作部，計劃起用和培植新人，以求注入新力量挽回頹勢。1967年起陸續吸納了熱衷拍攝短片的金炳興、林年同當助理和副導，石琪、趙德克、蔡浩泉當美工，吳宇森、小克當場記。1968年後請得也是留學羅馬的劉芳剛由臺赴港加盟，金炳興當上他的副導，林年同則幫楚原寫劇本和導演，也曾獨立當上編導。孫家雯又支持林年同等組織「十六電影會」，出版同人誌《電影》，還打算籌集經費幫助這些年青人拍短片、辦影展。但這些願景都只像曇花一現，國泰財力日弱，趙德克先離開去了法國，金炳興繼而到羅馬求學，吳宇森也在打算轉投邵氏。公司維持幾年便在1971年停止製片，林年同剛當上導演便叫停了。國泰沒能好好利用這些新血，卻以「願景」推動他們向前。金炳興、石琪、趙德克、吳宇森、小克、林年同等人進入電影界後反而更熱衷於拍攝短片，其中幾位更到外國進修，我想這是他們體驗到自身的不足和主流電影的流弊，而加倍努力，尋求新出路。



圖七：

國泰製作部孫家雯支持林年同等組織「十六電影會」，出版同人誌《電影》，還打算籌集經費幫助這些年青人拍短片、辦影展。但這些願景都只像曇花一現。

新生力量的後續：衛影會、火鳥電影會

《劇場》分裂後，核心成員劉大任去了美國進修文學，陳映真一直留在民間創作，成為民主鬥士。邱、黃去了香港後，莊靈仍默默地自力拍製他的家庭電影和紀錄片，陳耀圻則完成了《劉必稼》，1967年在個人的發表會上公映，被譽為是臺灣首部有「現代紀錄片精神的真實電影」，此片看過的人很少卻成為傳說。臺灣實驗電影活動在1967年後一度中斷，其後張照堂和一些畫家、視藝工作者也嘗試用電影做些影像實驗，都因沒有

發表渠道又缺乏互動，實驗電影之風無法延續下去。直到 1978 年新聞局成立「實驗電影金穗獎」才接通斷層，重新出發。同期香港的獨立短片在市政局的資助下大有進展，培養了大批人材，反過來影響臺灣的實驗電影，這是 1980 年代的後話了。

《業餘電影展》在 1971 年停辦，而大影會也在 1972 年完全停止了活動，亦是因為組織者和核心作者四散。1969 到 1971 年間，金炳興、羅卡、林年同先後去義大利求學，趙德克去了法國，吳宇森轉投邵氏為張徹重用，石琪進入報界專心寫影評和編輯工作，1970 年下半年起，大影會由劉天賜、梁寶珠、梁濃剛、葉潔馨、何國道、陳坤揚、譚家明、蔡浩泉等人接手，但人力財力兩缺，到 1972 年就無以為繼。蔡浩泉曾在臺灣師大學習美術，1960 年代初返港，為多份報刊當編輯、美術設計、畫插圖，和《學周》大影會諸友熟稔。1970 年代初乘興自資辦起《海報》，邀請他們寫稿，嘗試以流行摩登的方式包裝文藝、音樂、電影，但只出了幾期就停刊。1970 年代青年人自組自資出版刊物成風，是 60 年代文社風的新發展。據吳萱人等人所做的展覽和研究，¹⁴估計七十年代期間由年輕人主辦、以青年為對象的期刊為數過百，而青年自資創辦的遠多於有機構支持出版的。年輕人討論電影和社會人生關係的文章增多了不少，但以評論電影為主的刊物卻只有幾份。此際值得一提的 1967 到 1968 年唐書璇由美回來，在國泰的片場拍攝的獨立製作《董夫人》，1969 年在法國和美國公映大獲好評，在港臺發行卻遇到許多障礙。《學周》的新影評人大力為她搖旗吶喊，至 1971 年卒能公映。1970 年，孫寶玲亦躍躍欲試，和何藩合作導演，自資拍製了獨立長片《迷》，完成後由孫寶玲持片到幾個國際電影節展參展，也造成新聞。

新生電影文化在臺港之間陸續有所傳承，滲透影響且在延續擴大。在香港，《學周》的作者石琪、陸離、西西、吳昊、方圓、梁濃剛的電影寫

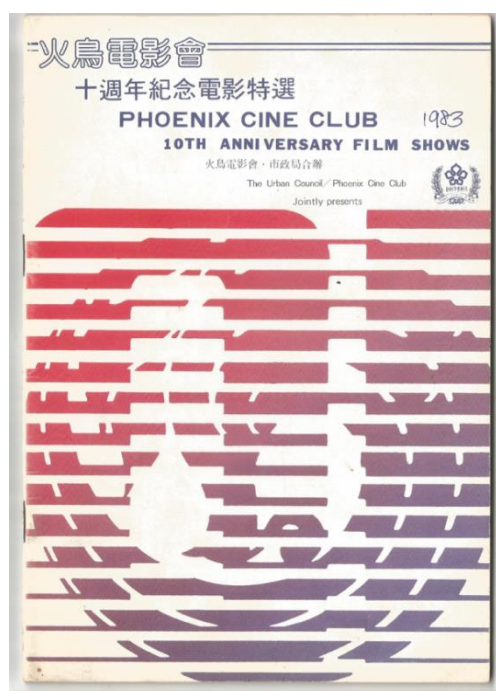
¹⁴ 吳萱人編，《香港七十年代青年刊物回顧專集》（香港：香港七十年代青年刊物回顧（展覽及專集）策劃組合，1998 年），頁 215-275。

作未有間斷，並且仍分散到其它如《明報晚報》、《快報》、《中報周刊》、《香港青年周報》、《70年代雙周刊》、《大姆指周報》等報刊上；石琪1972年起在《明報晚報》撰寫〈電影茶座〉，漸次成為權威影評人；梁濃剛一度在無線電視主持電影節目《蒙太奇》。身在海外的金炳興、羅卡、舒明仍常寄稿回來；比如羅卡的電影專欄就刊於《明報月刊》和《銀河畫報》，後者亦行銷於臺灣。

至於電影會的活動在大影會停頓後也後繼有人，一群更年輕的電影愛好者又在1971年底組織成立了「衛影會」，接續舉辦電影欣賞、討論、拍攝活動，並把觀影心得和集體討論紀錄交由《學周》發表。¹⁵往後幾年，活動集中在推動實驗電影，曾辦過至少三屆實驗電影展。其中的活躍分子張鍵、李耀明、周振生、莫泰志其後加入影視界，張偉男、黃建業赴臺升學；同期熱愛電影寫作的梁良、羅維明、張錦滿都赴臺升學，亦參與臺灣新生的電影文化活動。到火鳥電影會成立後，衛影會才逐漸淡出、由後者接棒。

¹⁵ 衛影會，〈集體討論：李行的秋決〉；張偉男（代衛影會），〈我們已經正式組織起來了！〉，《中國學生周報》，1972年1月7日，第十版。

榮、馮美華等。慘淡經營三年多後，待有了穩定基礎才將會務交給他們接續經營下去，而他們也不負所托，辦得有聲有色，在推廣欣賞討論外更定期出版會刊《火鳥第八》，舉辦實驗電影展推動自主拍攝。1970年代後期，香港市政局加以資助，合辦競獎的短片比賽《實驗短片展》，成為常設影展延續到整個1980年代，造就了大批人材，影響深遠。「火鳥」是香港華人青年主辦、歷史最長久的電影會。上接大影會和衛影會，下開電影文化中心和香港藝術中心的電影活動。而1980年代錄影太奇 Videotage、1990年代的獨立電影與錄像比賽 ifva、香港國際電影節、百老匯電影中心的活動，都和它有著傳承關係。金炳興和「火鳥」的主幹黃國兆、蔡甘銓、陳廷清、陳柏生、馮美華等人在本地電影文化發展中有著重要角色，「火鳥」的《實驗短片展》和臺灣的《實驗電影金穗獎》遙相呼應也互為參照，參展的作者則在兩地間流動，這都值得再細加研究。



圖九：

「火鳥電影會」由金炳興發起創辦，扮演了承先啟後的角色，是由香港華人青年主辦，歷史最長久的電影會。

《影響》作為《劇場》的後續：強化港臺和海外交流

再說臺灣的《影響》。《劇場》解體後，堅持前衛創新態度的藝術刊物似乎只有《設計家》，但以美術和設計為主，再不見有以推動現代電影思潮為己任的雜誌，到 1972 年才出現了《影響》雜誌，繼承了這一路數。依創始成員之一卓伯棠的說法，¹⁶《影響》的創辦是有感於《劇場》之後再沒有一份嚴肅的電影雜誌。他對電影的愛好始於中學時在香港常看第一映室、大影會的藝術影片。卓伯棠 1968 年赴臺在政大唸新聞系，結識了也是香港人的同學邱立本還有鄭臻（鄭樹森）等，開始一起接編校內的文藝雜誌，從而認識了黃春明、尉天聰等作家。其時他在政大辦電影會，但漢章在臺大辦視聽社，師大的鍾慶煌、馮耀明舉辦讀書會，另有世新的一些電影同好，幾個電影社團常合作辦電影活動，請到如牟敦沛、唐書璇等新銳導演作訪問座談。到 1971 年卓伯棠 3 年級時，他們和但漢章、余為政、段鍾沂、朱道凱、楊年蓉、鄭臻等一同商量試辦電影雜誌。又據余為政 2007 年的訪談，他 17、8 歲時讀到《劇場》引進的電影新資訊和新觀念，也看過陳耀圻的紀錄片，還有對鍾志洋的 8mm 動畫片印象很深，其後和但漢章、卓伯棠常去西門町的野人咖啡室跟鍾志洋交流，《影響》的初步構想就是從那裡開始的。¹⁷

第 1 期《影響》在 1972 年以報紙形式出刊，因為《影響》之名敏感，內政部登記不獲准，¹⁸後來找到父親是有勢力人士的王曉祥老師幫忙當發行人，得到唐書璇、殷允芃、陳純真、祈和熙的贊助，才順利出版，第 2 期起改成雜誌開本公開發售。《影響》有不少篇幅推介外國電影新潮流，

¹⁶ 據羅卡對卓伯棠的錄音訪問，香港：未發表，2017 年 6 月 3 日。

¹⁷ 劉永皓，〈余為政先生訪問〉，《比臺灣電影更陌生：臺灣實驗電影研究》（臺北：恆河出版社，2013 年），頁 207-200。

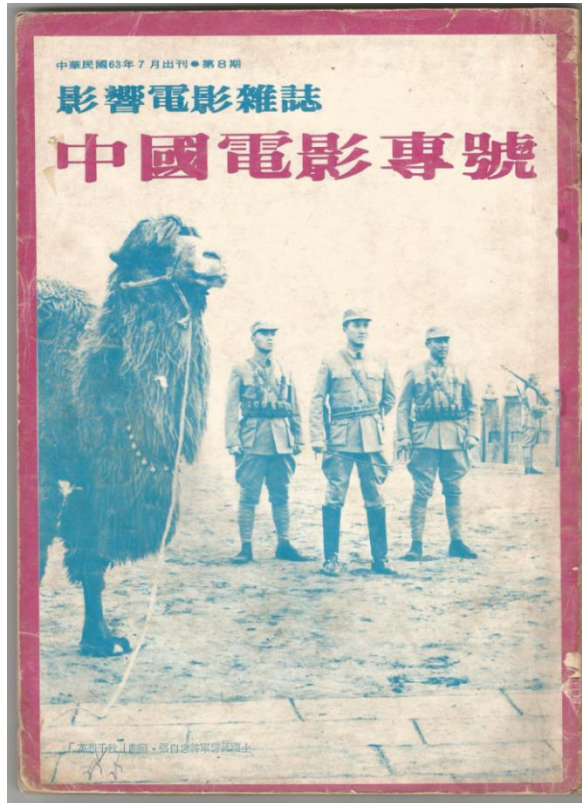
¹⁸ 卓伯棠談到他們的活動曾受到當局的監視。馮耀明是香港僑生，因為在校內舉辦讀書會，在中學教書時曾被警備部抓去問話，並受監視，一年內不能離臺。事後他返港仍寄稿回來。

譯述現代電影理論，專題研討歐美電影名家，但也關注國片，對中國電影的現狀與前途時有批評和研討，這和《劇場》完全放眼國際，對臺港影片不聞不問有所不同；也不像《劇場》那樣一直擺出前衛、反建制姿態，而是著意做為觀眾和業界的橋梁，起到改良革新的影響作用。

和《劇場》、《學周》一樣，《影響》的成員陸續流向海外進修或工作，先是余為政去了日本和美國，繼而鄭樹森、邱家韜去了美國；1974年卓伯棠赴美，其後李道明去美、楊年蓉赴英留學。但他們仍寄稿回來支持或繼續參編務，而執行編輯一直是段鍾沂。第3期的海外編輯有譚家明（香港）、余為政（日本），鄭臻、邱家韜（皆美國），此後編輯陣容陸續加入臺方的唐文標、李道明、謝正觀、張毅，香港的吳昊、梁濃剛、羅維明、香港留學加拿大的周振生、留法的查杜讚貴等。《劇場》和《學周》的作者震鳴、吳昊、林年同、羅卡、舒琪、張偉男、梁良、劉成漢等先後都加入寫稿。其間作為導師的王曉祥每期都寫文章，但漢章、卓伯棠、李道明每期策劃專題，又編又譯又寫，¹⁹前輩名家黃仁、杜雲之、魯稚子亦應約撰稿。各人觀點角度不同，即使新生力量中間亦有針鋒相對的，這使得《影響》成了港臺間難得可以爭鳴的電影文化平臺。²⁰

¹⁹ 外國導演專題如：第4期的〈約瑟羅西〉，第5期的〈森姆畢京柏〉、〈霍華赫斯〉，第6期的〈波蘭斯基〉、〈格波拉〉，第7期的〈紀念約翰福特〉、〈約翰赫斯頓〉，第9期的〈貝托魯奇〉。本土關懷的專論有〈暴力電影對社會的影響座談會〉，謝正觀、王曉祥寫美國實驗電影發表會對臺灣的啟發，王曉祥談外國和臺灣的紀錄片，而第9期的〈陳耀圻專輯〉動員了全體編輯作專訪，但漢章以長文論述了陳耀圻的全部作品，同期杜雲之由港寫寄〈香港影業分析報告〉，並有文章介紹香港的多個電影會。

²⁰ 《影響》最引起爭議的一次是1974年7月第8期《中國電影專號》，刊出了發行人、編輯自寫和外約資深作者杜雲之、張雨田、黃仁的多篇專論，對國片的現狀、公營民營影業的毛病多所揭露批評。但漢章的長文立論激烈，連帶影評人、學術界以至觀眾都不放過加以狠批，還有香港作者吳振明的卷首主稿，以作者論方法把臺港68位導演分成等級逐個評價，不留情面。刊出後引起外界和內部不少爭議，其中一些反響在以後數期刊中刊出。



圖十：

《影響》電影雜誌開放容納港臺作者，促進兩地新生力量的交流互動。圖為具有爭議性的1974年7月第8期《中國電影專號》。

《影響》主幹中的卓伯棠、但漢章可算是二名闖將。二人的人脈廣，活動力強，又勤於寫作。卓在赴美留學前當過唐書璇和李行的助理，但則迫隨過胡金銓往返臺港之間拍《俠女》並到外國影展見識，可能因此造成《影響》既有國際視野又有強烈的本土關懷。卓伯棠去美國後但漢章成為編務和寫作的主力，而卓則常寄稿回來。在美國加州留學時，卓和劉成漢是同學，拉他寫稿，又聯系了同期留學的劉國昌、方育平、楊德昌、陶德辰等，其後他們和但漢章、張毅都成為港臺電影界的新生力量。至於余為政，從日本再到美國學實驗性動畫，再到香港工作，為電視臺製作動畫，用實驗動畫方式製作劇集的片頭，又在中文大學校外課程部教動畫，為香港的實驗電影展當評審，把知識技能傳承新生代。

1972 到 1975 年間，《影響》是臺港唯一專門評論電影的刊物，臺港電影文化新生力量都在此交流互動。1976 年唐書璇在港出資給一群新秀影評人開辦《大特寫》周刊，臺灣回來的羅維明、李默、張錦滿，法國回來的李國松，前《學周》的編輯吳平都出力幫忙編務和寫作，震鳴、吳昊、金炳興、陳廷清、舒琪等在此經常寫評論，至此，香港的新一代影評才尋回自己的基地。

《影響》一直出版到 1970 年代末，但因主幹學成後致力影視界，核心離散，後期實力減弱。而此時臺灣的電影文化在新生力量的持續推動下亦出現轉機，文學藝術刊物漸注重影像的論述。1978 年後，除了金穗獎之外，金馬獎國際電影節和國家電影圖書館相繼出現。留學回來的專材在電影、電視界開始發揮新力量。在香港，電視新秀湧入電影界，1979 年掀起新浪潮，並且洶湧流向臺灣，這是 1980 年代的後話。

如果說《劇場》的作用在於對舊電影文化和舊傳統的衝擊，《影響》則是引領新生代認識國際電影、批評國片，起的是推廣和橋梁的作用。站在電影發展史的高度看，其實潮流無所謂新舊，只有後浪不斷推前浪。所謂的「電影文化新生力量」是相對於 50、60 年代港臺那特定的時空而言，即使新生力量也遠不止於上述那些。同期和稍後出現的如香港青年周報電影會、實驗電影展、獨立短片比賽、土佬福電影會、香港電影文化中心、香港藝術中心，雜誌如《70 年代雙周刊》、《香港青年周報》、《大姆指》、《跳接》、《大特寫》、《電影雙周刊》、《號外》；臺灣的《設計家》、《電影沙龍》雜誌，實驗電影金穗獎、電影圖書館、金馬國際影展，都和前面談過的活動或人物有著錯縱複雜的關係，限於篇幅都未能細談下去。本文只整理了脈絡較分明的部分作出報告，論述也較簡概，並非全面而深入的分析研究。



圖十一、圖十二、圖十三：除了上述介紹的電影刊物以外，同期稍後出現的《跳接》、《大特寫》、《電影雙周刊》等，都和前面談過的活動或人物有著錯縱複雜的關係

餘話：結語

二戰中到戰後出生的一代到上世紀 1960 年代成長為青少年。香港籠罩在殖民地冷酷統治和冷戰文化下，臺灣更專制封閉，白色恐怖猶在，苦悶的新一代惟有在流行文化，特別是電影中尋求寄托宣洩。

60 年代，臺港都有一群文藝青年熱衷於現代電影，通過閱讀和寫作引介西方電影新思潮，組織放映外國藝術影片，發表自行拍攝的實驗性短片。起初多是出於對建制的潛在反抗，是小群的自我表現和分享。但他們並不停留在這樣的初始階段。

香港《中國學生周報》和《大影會》的一群起初以漫遊於藝術世界、和同好分享為樂。早期人生經驗淺，對社會認識不深，尚未有自覺的壓迫感和教人痛苦的使命感。正因如此，他們初期的寫作活動很快就獲得天真的新一代的認同。臺灣《劇場》的一群對建制的壓迫更敏感，藝術表現上更強烈，反叛更具前衛和顛覆性。1960 年代初步交流中，臺方給予港方作者更專門、更闊大的園地讓他們參與寫作耕耘，而臺方創新的衝擊力，又推動了香港實驗電影的成長。港方回饋的則是一批新作者、新資訊和所帶出的國際視野。臺灣的政治低氣壓、香港的「六七暴動」都逼使這些文藝青年反省和認識現實，或投入本地影界或到外地去進修和工作，接受歷練。

到了 1970 年代，留學外國的又帶著新的經驗和視野回來實踐，並啟導同輩傳承後輩，本文只約略提及而沒有追溯其前因後果，這裡作些補充。最早到義大利學電影回臺的白景瑞、劉芳剛，回港的孫家雯都在電影界佔有席位，影響到朱家欣（朱旭華之子）、金炳興、羅卡、林年同到義大利去學習。陳耀圻、唐書璇自美回臺港拍片有成，直接或間接推動了臺灣的余為政、卓伯棠、朱道凱、但漢章、李道明一群出國深造電影，和香港的徐克、方育平、劉國昌、譚家明、許鞍華、嚴浩等到美國和英國學電影。其時香港正在推行社會改革，他們回來得正合時宜，就和在本地自學的一起致力於創新建設，包括了為視影界注入新動力、加入推動當局資助

或設立的實驗電影獎和國際影展、在大學開辦電影課程或影視系。臺灣在 1970 年代經濟漸有好轉，有餘力主辦國際性電影展、設置實驗電影獎和電影圖書館，加強影劇藝術的高等教育，新生力量遂有用武之地。這都可視為港臺電影文化新生力量，由《學周》→《劇場》→大影會→火鳥電影會和《影響》→《大特寫》→《電影雙周刊》的傳承所產生的延續影響。

當年受到冷戰文化的薰陶，評論上常有簡單地把新舊、左右勢力二分，乃至把依附和反對建制的勢力也簡化地二分。本文比較詳細的交待新生力量其中一個脈絡的發展和轉變，旨在提供較多資料，讓我們看到港臺新生力量交流的同時，也看到新生力量 and 建制之間的互動，並非起初反建制隨後被建制所「編收」這樣簡單。比方和邵氏、國泰的關係，就有著從潛在反抗、激烈批評到被吸納融和的過程，其間也有消化容納不了而吐出，或雙方各有所增益後而分開的情況。新生力量和政府當局的關係也有從被漠視、監視到被接受，由對抗發展到合作，是一種辯證關係的發展。

臺港間電影文化的互動，也不限於由資訊言論比較自由的香港流向比較專制封閉的臺灣，一般認為人材多由臺灣流向香港。事實是，香港既向臺灣輸出大量新資訊新動力，臺灣亦通過香港僑生²¹所受的學院教育和同道朋友之間的感染，把良性影響帶回香港；現代詩、現代畫、實驗電影以至媒體傳播方面就是如此。不少 1960、70 年代的新秀²²，在臺港兩邊工作，到 1980 年代而更盛，對兩地電影文化都有所貢獻。

一個籠統的總結：在 1960 年代初，少數一群人可能是出於不滿現實的逃避渲洩和反建制的情緒意氣而發難，但此後經過多方的學習、交流、歷練，影響所及有更多的同好參與，到 1970 年代逐漸形成風氣而持續發展，起到豐富和優化臺港電影文化的作用。

²¹ 如前述的戴天、金炳興、卓伯棠、蔡繼光、鄭臻、張偉男、邱立本、蔡浩泉、羅維明、梁良、李默，還有眾多學美術和社會科學的。

²² 如唐書璇、劉芳剛、陳耀圻、丁善璽、邱剛健、黃華成、牟敦沛、余為政、徐克、吳思遠、吳宇森、譚家明、羅維明、梁良、黃建業。

徵引文獻

同喜文化網站，瀏覽日期 2014 年 10 月 5 日，網址：

<http://www.tosee.com.tw/drupal/>。

吳萱人編。《香港七十年代青年刊物回顧專集》。香港：香港七十年代青年刊物回顧（展覽及專集）策劃組合，1998 年。

金炳興。〈中國新電影的企望〉。《中國學生周報》期 794，1967 年 10 月 6 日，電影版。

陸偉男（代衛影會）。〈我們已經正式組織起來了！〉。《中國學生周報》期 1016，1972 年 1 月 7 日，第 10 版。

陸離。〈新電影：紐約 巴黎 香港〉。《中國學生周報》期 701，1967 年 12 月 24 日，電影版。

黃仁（黃唯）。《臺灣電影百年史話》（上）。臺北：中華影評人協會，2004 年。

劉永皓。〈余為政先生訪問〉，《比臺灣電影更陌生：臺灣實驗電影研究》。臺北：恆河出版社，2013 年。

衛影會。〈集體討論：李行的秋決〉。《中國學生周報》期 1016，1972 年 1 月 7 日，第 10 版。

羅卡。對卓伯棠的錄音訪問。香港：未發表，2017 年 6 月 3 日。

羅卡編。《美與狂：邱剛健的戲劇·詩·電影》。香港：三聯書店，2014 年。

Emergence and Interaction of New Forces in Hong Kong and Taiwan Film Culture: The 1960s-1970s

Law Kar*

Abstract

A group of young cinephiles in Hong Kong and Taiwan introduced new trends in western modern cinema to local people in the 1960s. They also made short films and organized screenings to promote independent filmmaking. In the early 1970s some of the Hong Kong students who studied in Taiwan actively participated in campus film activities, published journals to voice their views and opinions, as well as engaged themselves in filmmaking, while a bunch of Taiwanese cultural talents of film and theater moved to Hong Kong. In this period quite a few went to Europe and US for post-graduate film degrees. They came back to Hong Kong and Taiwan to take jobs in film or TV industry and universities. Besides introducing contemporary European and American film techniques and culture to Hong Kong and Taiwan, they contributed a great deal to the close connection between the two places. This article intends to locate the beginning of the new film culture of Hong Kong and Taiwan via

* Law Kar started his career as film critic and journal editor in Hong Kong in the 1960s. He later worked for TV and theater companies as scriptwriter, program director, and administrator. He resumed his writing and editing work and began to teach at Hong Kong Academy for Performing Arts in 1985. He was programmer of Hong Kong International Film Festival from 1990 to 2000 and programmer of Hong Kong Film Archive from 2001 to 2005. Currently he is writing, editing and doing research for Chinese cinema. He also takes part in organizing film events and documentary projects.

writings in the journals published then, personal reflections, and interview. It hopes to sort out how the new cultural forces originated and interacted and how it developed afterwards.

Keywords: Cold War, film journal, connection between Hong Kong and Taiwan Cinema, *The Chinese Students Weekly*, *Theatre Quarterly*