



女性影像書

社團法人台灣女性影像學會 ● 主編

從女性影展看女性影像之再現

珍娜·梅里維勒 (Janet Merewether)

生於雪梨，雪梨藝術學院 (Sydney College of the Arts)、澳洲電影電視廣播學校院 (AFTRS) 畢業，並於澳洲科技大學取得碩士學位。作家、導演、策展人，也是知名的動畫字幕師以及電影字幕美術設計。她的短片作品在許多國際影展放映，獲獎無數，台北、柏林、波士頓、首爾等地的影展都曾專題介紹她的作品。她特別擅長於影像與文字之間的交互演繹，鍾情於以實驗性手法處理女性凝視及特異語言／影像使用方式。她最新的作品《Jabe Babe: A Heightened Life》為紀錄片，獲得澳洲電影中心最佳紀錄片導演獎項。

主要作品
年表

- 2005 "Jabe Babe: A Heightened Life"
- 2003 《私電影》(Short Before the Movie)
- 2001 《親密關係使用手冊》(Contemporary Case Studies)
- 1998 《廉價美女》(Cheap Blonde)
- 1997 《帶她去兜風》(Taking Her for a Spin)
- 1996 《日語課程》(Making Out in Japan)
- 1994 《口技表演》(Tourette's Tics)
- 1993 《生命的切片》(A Slice of Life or the Crumbs of Existence)
- 1992 《現代生活焦慮症》(A Square's Safari)

※女性影展於2003年策劃「珍娜·梅里維勒」專題，放映《私電影》、《親密關係使用手冊》、《廉價美女》、《帶她去兜風》、《日語課程》、《口技表演》、《生命的切片》、《現代生活焦慮症》等八部影片。

只好如此——創作的堅持、流徙的 欲望、「你」與「我」的辯證

游靜

在過去十多年的影視創作生涯中，以類型結算，我拍過四部實驗短片、一部音樂錄像、三部紀錄短片、一部紀錄長片、一部劇情短片（鬼故事）、一部劇情長片（文藝愛情）。雖然看起來很夾雜，沒什麼統一風格，但細觀我的創作軌跡，其實未嘗沒持續的關注：城市邊緣主體，尤其是流徙、飄泊者的再現；對「大」歷史敘述的批判與反思；個人與集體政治的辯證關係；對女性自主及情欲身份的探索。這些關切經常在我的作品中互相指涉，不一而足，而且也跟我在語言、聲音與影像上的運用策略緊緊扣連。粗略地說，是形式與內容不可劃分，互為表裡。舉我的紀錄片為例。在港台地區談紀錄片，往往只談內容、主題等元素，極少就紀錄片語言、形式上的探索作思辯。所謂「個人紀錄片」(personal documentary) 在北美流行了一、二十年，製造了一大批主要內容是「什麼是紀錄片」的紀錄片，到頭來正正強化了有所謂「客觀紀錄片」與「個人紀錄片」的二元對立，彷彿只要沒運用後設語言的紀錄片便是非個人化似的。我在九七前完成的《另起爐灶之耳仔痛》，並沒太多個人聲影的呈現（我的獨白在片中出现，只有兩分鐘；我的臉在片頭出現兩個鏡頭後便沒了），彷彿是對香港面臨九七回歸移民及回流潮的一次口述紀錄，但全片的紅色被拿掉，以致所有新聞片段中的色溫都偏綠（所有人包括國家領導人都面如死灰），片末還有一個長五分鐘的裝修工人在公共屋村搬木板的鏡頭，畫外音則是片中受訪者對個人身份困局及社會民主化寄望的一連串思考與提問，一個人變成集體、獨特化為抽

象，不斷被政治、經濟強勢拆卸又重建的社會／家，在每人心中勾起更多其他的反思與重整的慾望。到頭來，《另起爐灶之耳仔痛》不「只」是一部關於「香港九七」的紀錄片，畫面與聲音的多元關係（對很多人來說是「落差」）正是要說明這一點。

另一部紀錄片《流》，在台灣放映時好像沒引起什麼討論，其實此片在北美巡迴放映時，經常誘發激烈討論，因為它不但處理來自中國的移民／女性在美國這樣的所謂多文化（multicultural）社會中遇到的文化差異、東方化、同化等問題，也許更重要的，是它同時迫使觀眾面對中、港、台的不同文化語境中，各自對近代中國歷史的敘述與感情有重大的歧異。因為《流》的關切不是要像很多亞裔美國導演的作品般，要不把「華人」與「西方」的文化差異再現成對立，雙方永遠無法互相理解，要不把華人都呈現成比美國更美國化來顛覆主流美國對「東方」的迷思。當片中主體說「家一早便沒了」、「家，是一種死亡的感覺」，那個「家」，只是指她回憶中的，文革中的「上海」嗎？還是，其實是對極度不可靠的社會變遷帶來的嚴重破壞，及對歷史分崩離析的內化傷害的一種言說？我作為一個香港來的，同樣是戰爭難民後代的美國華人移民女性，對這言說又有一種怎麼樣的認同與理解？我選擇了用四十年代國共內戰時國民黨槍斃共產黨員的歷史片段，而且以慢鏡處理。畫面與聲音在直線歷史時間上的落差（畫外音在回憶文革、畫面是文革前二十年），構築出我與被訪主體之間可以對話、互動的位置與空間。

《流》在美國放映時，在座經常有來自世界各地，包括中、港、台的學生及移民。我隨片放映討論多了，很容易從觀眾問的問題內容或語氣中聽到他／她來自的社會及時代背景。簡言之，反應最激烈、最不善的是年輕的大陸學生。他們大都激昂地指著白布幕：「那不是文革！那不是解放軍！」彷彿看起來不是百戰百勝、趾高氣揚的便不是解放軍，彷彿歷史的詮釋只可以有一種，只可以有一方永遠是對的。《流》

正是要透過與歷史的「不搭」來強調與歷史「配合」的論述的壓迫性；這正正是片中主體成長與流徙的脈絡。而香港的去政治化、台灣的泛政治化，均使兩地的年輕人對中國政治歷史脈絡茫然無知、避之則吉，更莫論對歷史敘述的問題化思考。

《好郁》是我至今最「大眾化」的一次嘗試。對一些人來說，它是一部很悶很悶的電影，經常被國語人誤植成「好鬱」。對另一些人來說，它從理所當然的女女關係出發（跟大部份以同性戀為主題的電影不一樣，「出櫃」不是電影中一個母題），企圖同時處理階級、族群、政治議題，企圖同時對香港作最長的凝視，把我所有最喜歡與最熟悉（熟悉就無所謂喜不喜歡）的景象全塞進去，務求要人用最大的耐性看一次這無比斑斕豔麗又可恨可厭可悲的城市。《好郁》英文片名叫「Let's Love Hong Kong」，「Let's」與「Les」同音，在香港的同志社群會認出來。至於愛，當你在某一種邊緣的位置，你可以愛嗎？可以愛香港嗎？如何愛（香港）呢？即使你不能與「Les」相認，也請——讓「我們」愛這地方吧。所有特首都喜歡叫「我們」愛國愛港。愛需要怎麼樣的條件？愛的話語與愛之間有甚麼關係？

《好郁》對於我作為一個創作人及文化研究者來說，是一次充滿啟發性的學習機會。作為評論人，我自小被訓練成不管創作者是誰，在大白布幕前，我的觀看位置要盡量如一，不論創作班底的身份、動機，我都以同樣的位置的「我」去「解讀」，彷彿只有這樣才能維持某一種「客觀性」，反正作者已死。後來接觸了女性主義批評，從而思考性別的角度，認識到浪漫主義、現代主義這些既定又影響深遠的主流美學與論述傳統，自有其性別不公的意識形態，自此對於女導演的作品格外關心，並發現自小我對某些電影的過目不忘、被其深深牽引，原來跟作品中流露的性別意涵，並跟導演的性別、性身份都有關。拍了《好郁》後，我又發現，作為香港非常少數的女導演之一，原來電影工業中的性

別分工龐大無比、深度內化至根本像呼吸般引以為天然，沒人覺得是問題：男導演本來便應拍所有題材，女導演如果認為自己捱得住，又實在堅持要拍的話也只應拍「女性題材」，其他一概免問。

我發現更有趣的是，如果你想拍同性戀題材，最好趕快公佈自己是異性戀。只要大家不懷疑題材跟你有「切身」關係，而只是抽象對浪漫愛情、傳統道德的一種嚮往與想像，那還是可以接受的，甚至欣賞你想像力豐富、同理心敏銳。如果一旦知道編劇／導演原來是同性戀（在拍同性戀），那太恐怖了，全部對號入座，電影中一定所有情節都是親身經歷，這些過份的「真實」，要把投資者、工作人員、發行商、觀眾通通嚇跑。因為如果你是同志，又拍了同志題材，那你其實不是一位創作人，你不過是在自我吹噓與呻吟，並非在「認真」創作。這裡還有一種報復心理：既然你對主流社會沒興趣，那主流社會也不要對你有興趣。

這經驗迫使我重新思考性／別議題及文化歷史中的權力關係。所謂「主流社會」接觸到的文化產品，是受甚麼樣的制度所操控？為這制度把關的守門人又時刻在決定什麼樣的人可以創作？什麼樣的作品才可以面世？今天儼然替藝術片發行把關的影展體制，如果只看作品的好壞，而不顧及創作人是誰，有甚麼樣的資源，從什麼位置出發，那到頭來是在強化怎麼樣的創作制度中的權力關係與意識形態呢？

我自小就有創作的習慣，從小寫散文寫詩，至現在依然寫散文寫詩加上拍片，創作基本上如呼吸一樣必需。但從我自小的家庭環境至今的工作及生活於其中的社會結構，創作都是多餘且無用的活動。創作是我自小對生存最強韌的抗爭。所以在我創作的每一步，我必須問自己：為甚麼我要這麼做？我必須先說服自己，不但是我自私地需要這樣做，而且我這樣排除萬難地做了出來，也是被需要的。在放映、發行《好郁》，與觀眾互動的過程中，我慶幸看到，《好郁》是一個有用的文本。

舉我的日本經驗為例。《好郁》共在日本三個城市放映過：福岡、

大阪、東京。首先是福岡亞洲影展。福岡是日本亞裔人口眾多的城市，與中國的文化交流歷史淵源深厚。影展替我安排的傳譯人員是一位講一口流利普通話的日本人，我只能用結巴巴充滿廣東腔的國語跟她交談，她本以為可以輔以書寫，但原來她學的是簡體字，而我只能勉強讀簡體字，又只懂寫繁體字。然而，這位女士不但很喜歡我的電影，還向我自薦說將來片子在日本發行時她願意替我義務重新再做日文字幕，因為她認為影展的日文字幕做得不怎麼樣。她是兩名子女的母親，每晚哄了兩名小孩入睡後才能偷偷溜來影展。臨走前的晚飯，她告訴我小時候也有一段像《好郁》這樣的感情。我不太懂她的意思，但重要的是，她與電影相認了。

後來大阪女性影展放映《好郁》。其中一位策展人跟我說：這是一個很艱難的決定。映後討論中確實有好幾位資深女性主義者質疑：為甚麼陳國產要購買性服務？為甚麼電影中要有「妓女」這角色？為甚麼我的海報設計成這樣？是為了吸引男性目光、挑逗他們的情欲嗎？當晚同時在座的同志觀眾卻有不同的看法。放映後在酒吧聊天時大家最想要Zero及陳國產的電話，及知道誰是T誰是婆誰是不分。再後來一批位於東京的女同志觀眾乾脆為了放映及發行《好郁》成立自助（自救？）組織，我就在跟她們一起享用豆腐（真的豆腐）大餐聽她們商討大計時把「拉拉文化」（Lala Cultures）這名字送了給她們，於是東京有了一個全新的，專門辦女同文化活動的合作社。

電影真是一樣叫人厭煩又十分奇妙的事情。有些時候，它挑戰主流偏見（女性主義者、女同志、性工作者／妓女原來應該互相歧視，至少各不相干），惹人憤怒，喚醒恐懼。另一些時候，它叫原來不相識的人走在一塊，各自看到互相信任、共同創造大於自我的可能。我的這部小小的電影（應是香港電影史中創作費最低的一部，由開鏡至做好35米厘拷貝共花了港幣七十萬）有這許多的用途，可算老懷安慰。今天看來，

過程與成績皆不忍卒睹，但也只能如此了。

接下去的問題是：當同志片變成時尚，所有人都搶著拍，以大卡司大製作，吸引大國民大觀眾，那我，大概可以改行，拍瓊瑤小說了？

游靜 (Yau, Ching)

在香港出生及長大，香港大學英文及比較文學系學士，美國社會研究新校傳播媒體系碩士，紐約威利藝術館獨立研讀課程 (Whitney Museum Independent Study Program) 畢業生，倫敦大學皇家霍洛威學院 (Royal Holloway College) 媒體系博士。現從事電影製作，並為多媒體建置藝術家、作家，曾於加州聖地牙哥校址、紐約視覺藝術學院、密西根大學、香港理工大學、台灣政治大學廣電系等任教。著有電影評論集《性／別光影：香港電影中的性與性別文化研究》(香港電影評論學會，2005)及《Filming Margins: Tang Shu Shuen, A Forgotten Hong Kong Woman Director》(香港大學出版，2004)、文化評論集《另起爐灶》(1996)、散文集《裙拉褲甩》(1999)、詩集《不可能的家》(2000)等。

電影作品 年表

- 2002 《好郁》(Ho Yuk - Let's Love Hong Kong)
- 2001 《搵自己》(Finding Oneself)
- 1999 《雪仙的妹妹》(Suet-Sin's Sisters)
- 1999 《我餓》(I'm Starving)
- 1997 《六月三十日，一九九七慶乜野》(June 30, 1997, 英譯Celebrate What?)
- 1997 《另起爐灶之耳仔痛》(Diasporama: Dead Air)
- 1993 《錄像書簡》(Video Letters)
- 1993 《理想家國》(The Ideal/Na(rra)tion)
- 1993 《流》(Flow)
- 1991 《你有什麼特別的要我告訴你》(Is There Anything Specific You Want Me To Tell You About?)

※女性影展於2003年策劃「游靜」專題，放映《流》、《理想家國》、《錄像書簡》、《另起爐灶之耳仔痛》、《我餓》、《雪仙的妹妹》、《好郁》等七部影片。

有話對你說——張文馨的自我認同

林杏鴻

只有真正離家，才能深刻體會「認同」的重要性與矛盾性；尤其是移民到西方國家的非西方人們，因為非西方象徵著文明、科技、生活品質或甚至對於人權關懷的相對落後，非西方的移民一方面想要追求更美好的生活，認同西方價值並且融入其生活文化模式；另一方面卻也發現不同肌膚顏色下文化血液以及背後有著立即可見的歧視，因此「自我認同」便成為移民導演關注的議題。張文馨，這位年輕的華裔導演也不例外，其作品所觸及的除了「國族認同」外，多了對於非西方女性移民的關注，以及自我認同的探索；藉由音像發出年輕移民女性的內在矛盾、糾結、以及對於母國文化的遙想、親近、與認識，其詩化、自白、夢境真實式的女性影像語言風格、是女性影像創作者內在誠實的展現，也是一種移民女性體認女性於世界的處境位置的剖析。

第一部影片《想像地圖》是張文馨對於移民國族認同的初探，藉由訪談美國的各色移民對於美國歸屬感的看法，呈現出多元的國族認同與想像，可以是對於母國或是移民國的擇一認同，也可以是雙重國族獨特融合的認同；而自我認同，可以來自對空間的，對文化的認同，更可以是想像、記憶的糾結與溢出。單色系樸拙影像，像是未完成的想像地圖，時而靜態緩慢、時而晃動抽格，模糊不明的影像，切片式的導演與受訪者的自白相互交錯，是她對於認同的再次省思，更是強化了自我認同多重性與想像。

《媽咪，怎麼了？》一片，則是轉而對原生家庭的認識與移民生成