

性別逆旅：多重認同的奧迪賽步途

訪游靜

謝仁昌 訪問·整理



游靜出生在中國文化大革命伊始的那一年，出生當天不巧遇上1960年代香港第一次的示威遊行，香港宣佈全面戒嚴，她的母親無法前去醫院待產，游靜差點胎死腹中。也許天運注定，血液裡帶著不可逃脫的反叛性格，她的人生和她的作品充塞著一股顛沛流離的、正名改革的、尋找認同的歷史命題。創作類型從實驗片、紀錄片到非傳統的劇情片，題材從政治的、家國的、語言的、感官的、性別的切面，糅合、並列、重疊、割裂、反覆探試，從邊緣轉進，擇地發聲。《好郁》作為香港第一部以女同志為題材的獨立電影，它出現的時間雖然比預定遲了許多，但它以誠實而直接的尖銳刀鋒為自己的多重認同，也為同一代和新一代人的情慾糾結，以影像勾勒，並在現今所處的有限時空，尋求對話的可能。（謝仁昌）

1. 影像的開端

Q：你的電影生涯是如何展開的？文學創作在你早年即已開始，慢慢地，影像創作逐漸成為你表達自我的媒介，談談這個轉變？

我在香港唸大學時，開始了我video創作的生涯，當時我參加了一個叫「火鳥電影會」的團體，這個社團定期舉辦藝術電影的欣賞會，其中有些會員也拍電影。「火鳥電

影會」有一段很長的歷史，早期的一些會員可以追索到像譚家明導演，他後來成為「香港新浪潮」很重要的一員；但也有一批導演始終沒有走入主流電影，他們仍然堅持拍一些獨立和實驗性的電影。1980年代video這個新興媒材出現之後，這批人紛紛捨棄八釐米和超八釐米攝影機，大量以video為創作的媒材，之後陸續有新一批更年輕的會員加入。1980年代中期，我在香港讀大學的年代，我和這批搞文化活動的人有很密切的互動。這些人拍電影，也寫文章，我和「火鳥電影會」最後一批會員學習，並嘗試拍video。其實在我進大學之前就決心想拍video，唸完中學考進香港大學，香港大學沒有電影科系，像「電影創作」這樣的專業當時對香港大學來說不夠嚴肅，也不具深度，難以設立系所，所以我唸一個最接近電影的科系——文學。

我無法很準確地說為什麼會以影像媒體作為我表達的工具。我很早就以文字來創作，看了很多的文學作品，也看大量的影像作品，覺得電影是一個廣大的世界，是文學所無法進入的，雖然兩者差異的特質同時吸引我，但電影對我的震撼是即時性的，影像的衝擊和文學的撞

擊很不一樣。從小我就是一個很奇怪的小孩，看別人寫文章，覺得自己也可以寫，別人拍東西，自己也可以拍。當時很大真爛漫，後來才知道「寫寫看」和「拍拍看」是很難的事情。

拍片真的很辛苦，特別在香港拍獨立製片的電影。說服自己是首要工作，我自己寫評論、寫詩、做文字創作，要發表、要出版都不假外求，我常常問自己為什麼要拍電影？為什麼不寫一本書或一首詩？現在我很直覺的要跟更多人溝通，我要親近群眾，我拍的電影都屬小眾，但觀眾對我來說非常重要；在香港寫文章，大概是寫給二十個人看的，完全沒有群眾基礎。另外一個很重要的原因是，我在英國和美國接受十年異國文化的刺激，剛到外國時，語言當然很困難，開始覺得自己是最弱勢的媒介，自己表達的工具被拿走了，創作的動力沒辦法滿足，影像變成一個最普遍的工具，最能表現自我而且不需要依賴語言的一個工具，所以那時候拍電影、拍錄像是我生存下去的一個方法。我在美國九年，在英國一年多，這些在外國的經驗成為我identity(身分認同)很重要的一個部分，影片的構成跟我的生活很有關係，我常思索我美國的朋友看到影片裡試圖表達的內容會怎麼樣？從前的學生看了會有什麼感覺？跨文化、跨背景的想像，林林總總，用影像來表達比較適切。

2. 基進的年代

Q：在你成長的過程中，香港文化環境的多元和社會情境的繁複，必然給予你創作上很豐富的土壤，或思考上有力的激盪，像定期舉辦香港電影節和藝術節、「香港新浪潮」的出現、錄像作品、劇場的蓬勃等等對你有何影響？

現在回顧起來，1980年代是香港很重要的時刻；1987年香港租界草簽，香港的生存變成一個很重要的問題，許多香港的文化評論者和藝術家紛紛以不同的方法、不同的角度去探討這個問題。當時正值我大學時代，有很大的自主性和自由度可以表達自己的意見，可以參與很多不同的活動，當時文化工作者很團結。歷經1966、67年工人運動、學生運動，政府打壓得非常厲害，1970年代的香港其實是滿平靜的，但社會上仍瀰漫著一股「中國是什麼？」的文化迷思和身分認同的氛圍。1980年代一群在香港土生土長的香港人發現他們不是中國人，他們在香港出生，受西方教育，在香港殖民化的環境下長大，慢慢才意識到什麼是本土？什麼是香港？很多人告訴我們，再過十年香港就要回歸中國，一夕之間我們就都成為中國人，這種打擊對很多人是很大的。我身邊的朋友

紛紛將多年壓抑的情緒發洩出來，在政治的層面上無法表達，所以很多人成為藝術家，藉由文學、戲劇、錄像的層面來展現其影響力。小劇場在當時很蓬勃，我們跟這批人都很熟，因為經歷1980年代的這些背景，我不認為每一個藝術媒體的訓練有那麼嚴格的界線。我嘗試不同媒介的創作，像搞劇場、拍電影、做裝置藝術、寫文章……，所以當我初到美國時，對什麼都有興趣，每個領域都想多方嘗試。

Q：你出生的年份剛好落在文革開始的同一年，在你的作品裡大量使用文革的片段、共產黨政府的新聞片和國際歌等等，這是一個巧合，還是之間有些特定的關聯？

你看得很仔細！不單單是文革的同一年，而且是1966、67學生運動、工人運動的時期。文革對香港影響很大，我出生當天剛好是1960年代香港第一次的示威遊行，因為宣佈香港全面戒嚴，那個晚上我母親無法去醫院生產，我差一點就難產了。可能是因為自己小時候覺得自己是一個survivor(倖存者)，也可能是受到母親的教導，把我建構成一個倖存者，所以我對歷史一直很感興趣，於是就運用在我的作品裡。

Q：大學畢業一年後旋即離開香港，為什麼不選擇留下來，在那個基進的年代？

在我很小的時候就想離開香港，這和香港的殖民地處境有很直接的關係，覺得外國的月亮比較圓，我自己是看西方電影長大的，所以覺得若要拍電影就得到西方去學。家庭背景和經濟因素也是原因之一，之前有幾次出國的機會，都無法順利成行。唸完大學之後我認真思考是不是要出國看看？反覆考慮，最後還是想出去唸電影，覺得香港的土壤一直都不夠豐饒，特別是電影教育在香港非常窄小而淺薄。另一個最直接的動機是，1988年我大學畢業，隔年就是六四天安門學生運動，我當時在雜誌社任編輯工作，六四運動對香港人的衝擊很大，不單是中國的學生運動反映出中國的政治問題，它同時代表了中國民主化運動中很重要的一個landmark(里程碑)。這麼多人走上街頭遊行，這讓十年來香港人的認同危機到達了一個頂點。長年來思索香港人的命運共同體，也由此與六四學運銜接起來，生存的不安也藉此抒發出來。九七回歸對香港人來說是一個很大的生存危機，經由六四民運香港人預見香港未來的一些問題，所以也藉由遊行示威來表達這個憂慮。1989年的民運對我的撞擊很大，更覺得自己應該出去走走，但我從沒想到我會離開香港那麼久，我想唸完碩士兩、三年後就回來，沒想到一去竟是十年。

3.異國是他鄉

Q：為什麼去國就是十年？談談在國外這段期間的生活與學習？

我覺得生命總總真的是機緣巧合，很多事情無法預期。我跟很多年輕人說過，去一個國家生活不要待太短的時間，紐約是一個非常豐富的城市，應該慢慢欣賞。在紐約我不斷發現新的事物，在New School最後一年的碩士課程（先前的兩年把課程都修完了，剩下論文部分），當時覺得還有很多東西沒有學過，也沒有機會學——這是在香港沒機會、也沒辦法學的。當時惠特尼美術館（Whitney Museum of American Art）提供一個一年的藝術課程，這是1968年一群藝術家像Cindy Sherman搞出來的，他們覺得當時美國的藝術家沒有理論背景，一味地搞形式的創作，內涵很不足，這個課程專收年輕的藝術家，強迫這些藝術家唸理論。美國是一個比較競爭的環境，每年有三百多人報名，只取十幾個學生，這個課程基本上不需要學費，它提供你一個studio做為創作空間，課業結束後要展出自己這一年來的作品。課程都是以seminar的方式進行，每個星期分別邀請美國知名的藝術家和理論家來講課，所以有很多機會和其他藝術家互動。我很幸運考進惠特尼美術館這個在錄影藝術範疇之下的課程，我先前雖然做的是Female Video的研究，但對Video Art這個領域也很有興趣，只是一直沒有機會學，所以想進去看看。

美國的networking很重要，如果認識的人不多，你一輩子不會知道這個社群在做些什麼，要是認識的是比較中心的人物，可以得到的機會也就相對的多。進惠特尼美術館的這年改變我滿多的，同班同學是一群比較基進、積極的藝術家，他們變成我很要好的朋友，有些現在已經很出名的，就再沒有成為我的朋友。（笑）學院式的社群環境可以激發很高層次的辯證過程，不論討論自己或別人的作品，都能以比較誠實的角度去看每個人的創作，儘管每個人的創作都很不一樣。這種討論在我的成長過程中很重要，這也是我離開紐約，回到香港後覺得最缺乏的東西。如果可能，我很想在紐約待一輩子。在惠特尼美術館上課的那一年，我發現有更多的東西可以學，同時在我的學習歷程中也打開了很多道門。

完成這一年的課程，在總體展覽的競賽中我也得了一些小獎，從此造就了我的教書生涯。這是一個很例外的情況，因為當時我的學歷只有碩士學位，加州大學聖地牙哥分校（UCSD）卻給了我一年的聘書。在大學教書，對一個初出茅廬的藝術家來說，是一個很好的機會，開

始教書，我才發現這也是我的興趣。教書最有趣的地方是，有些你不懂的地方你必須強迫自己很快地學會，也因為教書的緣故，學了很多以前沒有學過的東西。在聖地牙哥一年之後，我又陸續在紐約、密西根等其他美國大學教書。美國的教育制度比較開放，他們有很多的研究經費可以申請，對研究的定義也比較寬廣，那時候我教很多創作的課程，有較多的機會可以申請research funding來做我的創作，就算教書的薪水不是很多也沒有關係，至少我可以繼續創作下去。

現在回想起來，在美國的這九年中，我每做完一個project，馬上又開始另外一個新的創作，每次我都跟自己說，這個創作做完就回香港，但總是欲罷不能，一待就是九年。在美國做創作的最後階段，我慢慢感覺到他們要補助的案子都是不容許我再探討的議題，那不完全是政治禁忌單方面的因素，而是美國文化中具有一定的包容性和排他性。這個限制在1990年代末期越來越明顯，很多的文化活動和藝術補助在這段期間都遭刪除，其補助的優先順序也以本土的議題為主要考量，基本上，美國以外的議題他們都沒有興趣。我一直對全球性和跨文化的議題很有感覺，但他們對跨文化的案子已慢慢失去興趣，他們要談的是美國本土的問題，就算是中國問題，也必須鎖定在美國的中國問題上，像華裔美人的故事等等。

在這樣的環境下，我也不想按照他們的想法來做，最明顯的例子是，我在1997年前後拍了一部談九七香港回歸的紀錄長片《另起爐灶之耳仔痛》，前幾天在這裡（台北）放映時，還有文化評論家提到，影片裡的狀態很可以反映台灣的現狀。我拍的內容是以一個比較大的中港台流

《另起爐灶之耳仔痛》（導演提供）



離的問題為架構，並以香港做為一個case study，探討全球化下遇到的流離問題，所以英文片名叫Diasporama。拍了兩年多之後，美國的創作補助單位認為這個計劃和美國人一點關係都沒有，影片處理的是香港回歸的問題，這部作品是我在美國九年來最少被人談論、放映次數最少的一部。當時我覺得滿失望的，覺得自己創作的觀點和方法與美國主流文化的日漸窄化無法互相包容。另外的原因是，《另起爐灶之耳仔痛》在香港放映時，有些香港電影工業的人看到了這部作品，問我要不要回來拍劇情片，我在美國完成了劇本，試著申請香港藝術文化發展局的補助案，並且通過了審查，想想自己也該回香港拍電影了，但當時我還沒確定是否會再回到美國，因為補助拍片的資金很少，我在香港拍電影的同時也一併找工作，後來找到了一份教職，就決定留在香港，結束了我在美國九年的旅程。

4.類型的再現

Q：為什麼實驗電影成為妳創作開始的類型？然後才依序由實驗、紀錄轉至劇情片的創作？

我想這是我個人的sensitivity吧！我寫文章也是從比較實驗的題材開始的。我想可以從幾個方面來談，我是文學理論的背景，大學唸的是西方的比較文學，從俄國的形式主義到歐洲的結構主義、後結構主義，我深受這些形式和理論的影響。我對這些形式的興趣，很自然地就表現在電影裡。另外，隨年齡增長，我對影片類型的想法也有所不同，年輕時覺得所有形式的框框都是不重要的，紀錄片的題材可以用實驗片的形式來處理，反之亦然，我常常互相跨越，覺得很有意思。現在越來越覺得每一個類型累積了那麼深厚的傳統，一定有其必要的理由。他們的規範之所以如此，是很多歷史因素造成的，規範之間也有其特殊的淵源才會形成這樣的結構。因此，我對創作這個框框也很感興趣——不是一開始就刻意要打破這個框框，而是，如果我要拍一部劇情片，除了如何在劇情片這個類型的框架裡好好講一個故事之外，也希望跳出這個框框，加進一些跨類型的部分，但大部分的元素還是在劇情片的框架裡。創作越多，我越深刻體會到，如果一味只重形式，有很多內容是放不進去的。

憑著直覺創作一直是我的一部分，我的創作歷程由實驗、紀錄，再到劇情影片，更精確的說，我的創作過程是，首先找到一個有興趣的題材，並思考該用什麼方式去表達才能最接近主題。像《流》中我主要記錄的主人

翁，是我身邊一個很要好的朋友，我和她有很好的互動，她生命中很多故事是我有興趣的，當時我覺得紀錄的形式最適合，所以選擇以紀錄片的類型來表現。「實驗」一直是很內在的部分，當我在構思很多場景時，不自覺地，實驗的形式就出現了，實驗意味著一個挑戰，同時綜合很多紀錄片的感覺。我對劇情片的想像也很類似，當我想講一個虛構的故事時，如果這個故事是以敘事的方式來表達，則我同時也會思考影片放映的狀況，有那麼多觀眾看，不同國家的人相互關聯，而我的基礎觀眾是誰？事前我想這些東西，然後我選擇「敘事」作為我說故事的工具。我還是無法完全脫離我自己的背景，仍然帶有很多實驗色彩在我的劇情影片裡。

所有電影的類型我都願意嘗試，回香港的這段期間，我花三年多的時間拍《好郁》，花兩年時間剪接，在拍攝《好郁》的過程中，我同時也完成了很多其他的作品。回香港沒多久，香港的公共電視台來找我拍一部二十幾分鐘的紀錄片，所以也拍了。對我來說，紀錄片也滿實驗的，這期間也完成了一些實驗片，而在不同的時機，我





◎流，上：《理想家園》，左頁：《好郁》(導演提供)

也陸續創作了一些十幾分鐘的短片，差不多各種類型都有。拍independent video，對我來說是很自由的，我沒有任何題材和技術的限制，基本上是我有些話想說，然後找一個最適合的方式來表達。

為香港電視台拍紀錄片，從提案、接受，到剪接的過程中，經過好幾個關卡。香港的電視台和台灣不同，香港的公共電視台很少找編制外的人來拍片，都是自己內部的工作人員來製作影片，我是一個例外。他們對例外有比較大的包容度，他們在找外面的人來參與製作之前，他們就已預設有些小狀況可能會發生，所以有一段很長的溝通過程。我是一個比較願意接受挑戰的人，「溝通」對我來說也是一種學習。

5. 認同多重身分

Q：就題材論，從《理想家園》、《流》到《錄像書簡》都是在外國完成拍攝，主題都聚焦在自我的身分認同上，這是因為人在國外的關係而對應出來的結果？

完全是在國外的緣故。我想，每一個创作者的創作的环境滿可以界定自己作品的形貌，和他所關心的議題。《流》因為要做字幕，所以最近又重看了一遍。這部片拍了一段很長的時間，剪接也花了一長段時間，要我現在再拍一次，我拍不出這樣的感覺。拍得好不好是一回事，但當時我的確投注了很多的時間和感情在裡面，是一個很複雜的主題脈絡。如果我人在香港，要處理同

一個題材，我會用不同的角度。

Q：你在香港成長，在美國待了九年，在英國待了一年，在不同的城市生活、受教育，在創作的過程中，你和城市的關係是什麼？

倫敦對我的創作影響比較小，我在倫敦唸博士，同時忙著教書，而且我在倫敦的生活很困苦，從紐約到倫敦唸書的那段時間是倫敦物價最貴的時段。英國對我最大的impact是，我可以理解殖民地是什麼樣的複雜處境。我們從小在香港長大，他們灌輸我們英國的東西都是最好的，說世界文化的中心就在倫敦，那時候選擇去倫敦唸書也是這個想法：一輩子受了英國教育，要去英國看看到底是怎麼一回事？我切身體會到這樣的過程。在倫敦，我常和我的指導教授聊天，看到英國的知識份子，從中學到很多，覺得英國最好的質地香港都沒有學到，英國最壞的東西卻遺害了香港一百五十年，這些體會很不自覺地就運用到《好郁》裡頭。

紐約對我的創作影響很大，而且美國社會對我的可能性身分影響也很大，對我的作品有滿多的reference，像實驗電影、女性主義電影、同志電影等等。那天在討論《好郁》時，我講到為什麼故事的發展不是圓滿的結局？為什麼兩個女孩最後不能在一起？影片好像不是很正面的再現，可能是因為我在美國看了很多女同志電影，講兩個很開心的女孩子在面對認同的問題，考慮要不要出櫃，最後她們選擇出櫃了，似乎什麼問題都解決了。1990年代初有很多同志電影都是正面的呈現，此時此刻，我想同志電影可不可以比較誠實地講我們自己的故事。

Q：談九七香港回歸的紀錄片《另起爐灶之耳仔痛》，影片中討論的身分認同與性別認同問題，為什麼只密集出現在後段裡？

這部紀錄片的前段和中段都提及了身分認同與性別認同的議題，後段比較集中。影片一開始訪問的那個女孩子Denis，可能是放映的問題，影像不是很清楚，我在她的身邊看板上放了很多照片都看不出來，這些照片的內容是她參加溫哥華同志運動的紀錄，她在溫哥華的同志運動是很活躍的人物，影片的最後她說，她在加拿大的社會永遠是個他者，這和她一開始說的内容有所呼應。中間的部分出現一對夫婦，他們是香港的知識份子，都在大學裡教書，她在香港是一個很強烈的女性主義者，她以性別的角度來分析，認為香港是中國的一部分。她對一次去參加一個婦女大會會有深刻的印象。會中大陸學者對女性平等的說法很不一樣，這很有趣，性別的議題在中國的社會裡比較少被討論到，在香港的一些朋友則



《白雪仙的妹妹》，中：《我餓》，下：《錄像書簡》(導演提供)

常常提及，很自然地就將它放入身分認同的範疇來討論。郭力昕說得很好，這部電影由我的眼睛、我的影像開始，最後再回到我的主觀上。這部電影從我的角度切入，我是怎麼樣的一個人？原來我是一個lesbian，原來我是香港人，兩者之間有沒有關聯呢？

Q：《白雪仙的妹妹》這部作品怎麼產生的？討論的主題雖然也是性別認同的問題，但篇幅似乎嫌短了些？

拍《好郁》的期間，我同時做了很多其他的事情，《白雪仙的妹妹》是其中一個。當時香港藝術中心籌辦一個文化節，主題是「窮」（當時香港的房地產跌得相當厲害），就聯絡了香港八個錄像藝術家，每人拍一部八分鐘的短片，拍什麼題材都可以，但主題要和「窮」有關，所以我就拍了白雪仙的妹妹和她。交片時大家都嚇了一跳，這就叫「窮」？平心而論，這部作品比較接近一個草稿的狀態，片子拍完後，我想把它處理成較大規模的結構，但後來沒有發展。

6. 女性的親密關係

Q：相對於當代的紀錄片美學，你的紀錄片拍法很特別，你喜歡把畫面固定在人頭特寫的鏡位上，很少有旁跳的參考性鏡



頭，特別是《另起爐灶之耳仔痛》中香港人的生活處境的畫面，很顯然地不是你捕捉的重點。

我喜歡拍女人煮飯的樣子。(笑)像《流》和《好郁》都有這部分的描述。《流》、《錄像書簡》和《理想家園》是同一時期的作品，較具實驗色彩，在這之後我有好一段時間沒有作品，到了要拍《另起爐灶之耳仔痛》時，有一股很強烈的慾望想拍一部很對話式的紀錄片，我給自己一個作業，要拍一部talking head式的紀錄片，亦即受訪者坐在那裡和我說話，並且用他們說的話來做我影片的主軸。

當時全世界的紀錄片風格大都趨向於一種自我投射式的紀錄片，雖然影片拍的是別人，實際上卻是自我指涉，拍攝的主體變得不太重要，影片關心的是自己和觀眾之間的關係，主體常常只是淪為作者言志的工具，《流》有一點這個味道。其他還有很多紀錄片不是拍特定主題，而是拍「什麼叫紀錄片？」到1995年的時候，我深深覺得所有的紀錄片都太相似，有些沈悶。拍攝《另起爐灶之耳仔痛》時，我就給自己一些限制，不希望只談自



己，但還是殘留了一些，開頭和結尾都是自己。九十分鐘裡大部分的篇幅都是別人的談話，語言在這部作品裡對我來說很重要，這部紀錄片有很大程度在處理「語言」是什麼？我們在香港長大，從小講廣東話，後來發現，原來用廣東話來談身分和歷史很難精確，也很難表達得很清楚。在很多的片段裡，某一些主題其實都很難再繼續談下去，我沒有中斷他們的談話，讓沈默也成為內容的一部分，影片整體的挑戰就是他們坐在那裡，我們講講話。

Q：《我餓》是很特別的一部短片，在你創作的脈絡裡比較難找到線索，除了可以連結到《好郁》之外。

這部影片是我對New York say good-bye的懺情錄。拍

《我餓》的公寓是我在紐約九年的住處，這部影片給自己的限制是：只能使用這個公寓的場景，其他都不准用。人去樓空，留下的是人是鬼都不曉得，當時拍片的理由很自私，只想對自己的生活以劇情片的方式做一個紀錄。當時也同時在籌備《好郁》，所以想拍一部劇情短片先暖身。

Q：《我餓》中女性之間的關係，以嗅覺、味覺和身體的接觸來表現其親暱性，並與食物和人的情慾做連接，電影作為一個視覺媒體，來呈現嗅覺和味覺顯得很特別，執行過程困不困難？

我喜歡吃東西，對食物也一直很有興趣，我喜歡拍女人做菜的样子。拍《我餓》的背後其實是滿複雜的，香港電影在美國的學術圈和娛樂界突然變成一個流行的風潮，滿多歐美的群眾都在問什麼是香港電影？九七以後，香港電影變成一個燙手山芋，在凡事商品化的趨勢下，講香港電影，大家一定都會談動作片、鬼片，當時我也突發奇想，想拍一部鬼片，若要拍鬼片，中國女鬼應該是什麼樣子？如果不在中國，在美國紐約的中國女鬼會是什麼樣子？我該用什麼方式去表達在紐約的中國女鬼？她要和以前看到的中國女鬼典型很不一樣，但仍

以ghost story的類型來表現。在《我餓》裡的女鬼是不可怕的，《我餓》有很大一部分都在談人的sensitivity，什麼是看到？什麼是看不到？那時候想到的desire的部分不是看到的，而是聞到的、吃到的，我把視覺感官減到最低，嘗試用其他的感官去表達會是什麼樣的效應？《我餓》其實最弔詭的地方是，電影本身沒有味道，這給我一個很好的練習機會，如何藉由視覺媒體來表現其他的慾望。

Q：我非常喜歡《好郁》裡女性關係的處理，特別是母女在廚房裡一起做菜、母親吃鳳爪的那兩個段落，而陳國產下床來和母親同睡，也顯出自然而親密的關係。另外，Zero在地鐵裡勾引陳國產的那段戲也極生動有趣。

陳國產和母親關係的描寫，在劇本階段就已完成。我自己和母親的關係是比較親密的，我覺得很多的香港家庭都是如此，香港是一個比較功利化的社會，而且是一個refuge(難民)的社會，是浪人主導的社會。我們在非常窮的家庭長大，爸爸平時都是不在的，invisible(不可見的)、absent(缺席的)，家庭通常只剩小孩和母親在一起，而且母親都是舊一代的人，無力出去工作，也沒有受很高的教育。在我們成長的過程中，與媽媽相處的時

《好郁》(導演提供)



問很多，我們可能是香港這種生活模式的最後一代。新一代的女性，他們有不一樣的教育環境和經濟背景，他們跟小孩互動的方式和機會與以前不一樣，現在香港小孩成長的過程中，母親是缺席的，他們大多的時間都跟祖母在一起。

我可能有一些鄉愁，我跟母親的一種親密關係可能是我成長過程中最好的部分，也是現在香港逐漸消失的東西。我是對語言很有興趣的人，《好郁》很大程度也在講語言，陳國產沒辦法用語言來表達自己的感情、自己的身分，但她和她媽媽可以溝通。感情上的互動是不用語言的，她媽媽雖然對她的作為有很多無法理解，可是都不重要，不論陳國產做什麼，她都接受。

Zero在地鐵裡勾引陳國產的那段戲是排出來的，我們排戲排了三個月，修劇本也修了很長的時間，很多時候我給她們一些場景和生活情境，要她們去想想這些角色可以怎麼發展。她們兩個都是新演員，對我來講，如果她們可以把自己的經驗放進來會最好，放愈多愈好，我給小黑一個問題，如果妳在地鐵上要勾引一個女人會怎麼做？最終的結果就是電影中看到的那個段落。

Q：《好郁》的人物結構分成好幾條線同時並進，從劇本階段到剪接過程遇到很大的困難嗎？

《好郁》剪了兩年就剪不下去了，我找了一個學生來剪，還是剪不下去。很多朋友跟我說，這個版本就行了，沒什麼問題，我說不行，沒辦法過自己這一關。有一次我台灣的朋友到香港來渡假，我強迫她來看我的電影，她看完覺得很不行，就幫我打電話給陳博文，陳博文花了一個禮拜時間完成現在看到的版本。他把我當時剪好的三個版本結合起來，他接得很好，果然是功力深厚。在整個溝通的過程中，我覺得最有趣的是，他真的很懂我想要什麼，我創作的過程中，一定有很多東西是很個人的、很獨一無二的，自己的主觀很重要，因為自己經歷過這些事，才會完成這樣的電影，這徹頭徹尾是我的故事。陳博文不是女性，也不是女同志，年齡、背景和我相差甚遠，但我們卻可以溝通，他剪出的版本正是我想表達的，電影就有這樣的魅力，很universal，完全可以跨越不同背景、不同領域的人。

7. 女人不只是一個角色

Q：香港新浪潮中的許鞍華，之後的張婉婷、羅卓瑤等女導演的作品，和後來妳出國後大量接觸的同志電影、女性電影等等，對妳日後處理女性主題的電影有何影響？

我是看「香港新浪潮」電影長大的。許鞍華的《瘋劫》、



《好郁》(導演提供)

《撞到正》，譚家明的《烈火青春》、《名劍》，徐克的《第一類型危險》等等，他們早期的作品對我的影響很深。由於香港社會商業化得很快，這些導演進入香港電影工業的體制內拍了一些商業作品之後，我接觸歐美電影就漸漸多了。對我來說，電影這個媒體，一開始是作者藉由它來和觀眾溝通，或是呈現自己比較特殊的世界觀的一個工具，所以電影一開始對我來說並不是商業和賺錢的產品，這些導演進入電影工業後，我還是看他們的作品，只是沒有很多感覺了。

我自己寫影評，也學電影理論，這幾年對香港女導演及香港電影歷史的研究特別有興趣，我發現在香港電影史裡有很多被埋沒和看不到的部分，像1960年代以前的東西，對在1980年代長大的人來說是看不到的。香港這樣的社會，歷史被埋沒得很快，這些研究對我的影響也很深。最近我在寫關於1960年代香港女導演唐書璇的一本書，在我看她的資料的過程中，我也去加州看她幾次，發現當時他們談的議題和遇到的困難就是我現在遇到的問題，她在1960年代作為一個獨立製片者，跟1990年代的處境並無二致。她在美國唸完電影，回到香港很想拍電影，花了自己所有的錢，拍了幾部電影之後，就沒有再往下拍了。

Q：《好郁》作為香港第一部以女同志為題材的獨立電影，它出現的時間似乎比想像中的遲了很多？

這和我自己寫唐書璇時碰到的狀況很相似，女同志題材和女導演的誕生都有同樣的問題。香港第一位女導演是1930年代出現的伍錦霞，再三十年後才又出現了唐書璇，中間雖然也出現了跟台灣比較有關係的高寶樹等等，但總體來說，香港女導演真的很少。伍錦霞是在美

國出生的，唐書璇可能是第一個在香港出生的女導演，她確實來得很晚，我在寫她的過程中也一直在問這個問題，或許如傅柯所說的：每一個主體都是一個論述的開創者，必須有天時地利人和，很多環境配合起來，主體才可能誕生。主體是一個未知，是由社會情境所製造出來的，一旦社會情境製造出來後，誰都可以成為主體。相對的，要是當時沒有那個環境，就算很多人有興趣，論述也無法順利誕生出來。同志或女導演都有這樣的問題，從香港電影發展的歷史來看，伍錦霞出現在1930年代，她是lesbian，和自己的女演員傳出過戀情，當時一些八卦雜誌都做了報導。在1930年代，伍錦霞想拍她自己生存處境的題材，但那個時代不容許，拍出來可能會太誇張，無法被大家接受。香港其他的女導演有其不同的性向，但她們都沒有直接拍出來，而都拍一些談異性戀的題材。在港片裡雖然有幾部談女同志的電影，但都不是女導演拍的，男同志題材的電影在香港出現得也很晚，《藍宇》是最鮮明的一部，《美少年之戀》也可以算是。

Q：《好郁》的出現，對香港獨立製片和香港藝文界產生何種撞擊和討論？

我不知道。我問唐書璇她對香港電影的影響力時，她給了我同樣的答案。從歷史的角度，她扮演了承先啟後的角色，如果沒有她，或許就沒有香港新浪潮。我問她當時的影響力，她說：「沒有啊，一點影響也沒有。」她覺得她對香港電影的發展沒有影響，這真的很難說，以個人來說很難納入歷史，因為缺乏一種宏觀的角度。電影有時候可以成為反叛和革命的工具，但那不是一對一的直接關係，而是對文化論述的一種改變，而且文化論述多半是由評論家來推動，香港最缺乏的就是電影評論者和文化評論者。《好郁》在短期內還看不出其影響力，可以看見的是我和觀眾之間的互動，電影放映後，觀眾有時候可以和你分享他們的感動，但有時候觀眾也不見得看得到你想表達的意涵，我完成《好郁》一年多了，香港才剛剛公開上映，藝術電影在香港常常是無法上映的。

8.主體的未來在亞洲

Q：這部電影參加一些影展，在不同國家放映過，妳接觸過來自不同國家、不同文化背景的觀眾，妳的感覺有什麼不同？台灣觀眾的表現如何？

拍攝《好郁》時，我設定的觀眾是在香港長大的女同志——可能是還很年輕的女同志，或像我一樣一路走來，慢慢成熟的女同志。而今回想起自己成長的時代——像

這樣的一批年輕人，在香港社會的背景中長大。之後我到國外參加不同的影展，我才發現，女同志成長的歷程滿universal的，而且經驗也很接近，雖然很多觀眾不是女同志，而是結了婚的女人或男同志，但這些經驗可以連結到他們自身，特別是性別分工很細的社會。在日本、韓國和新加坡的觀眾告訴我，這部電影提醒他們一些已經遺忘的感覺。

台灣的觀眾很棒！最棒的是台灣的文化論述。知識份子和精英階級建構這些文化論述，就可以影響這個社會，雖然有時候不能直接影響政府，但至少能影響觀眾。這樣的知識份子很多地方都有，但不一定都能發揮其影響力。

Q：長期以來，妳同時扮演評論者和創作者的角色，如何在這兩者之中取得平衡？

兩者角色實在很難分開，我常常覺得自己性格分裂。當我創作時，只能盡量忘掉評論者的角色，評論時，盡量避免思及創作時的處境，當然兩者很難劃分界線。我覺得我早期的作品摻雜很多理論的成分，像1990年代初的作品《錄像書簡》。然而經過長期的創作過程，我慢慢找到一種自信，覺得自己創作是滿自覺的，比較不受外在干擾。現在創作時，我不會去拿很分析性的準則來檢視，雖然評論還是深植在我個人背景裡頭，但現在已慢慢和創作融合到一個程度，只進入創作的動機——創作是從很多選擇中找到一個「選擇」，而不是唯一的選擇。

Q：除了教書，現在妳手上進行的是商業電影的劇本寫作，未來拍攝的主題和方向是什麼？

目前我進行的是一家商業電影公司找我寫的劇本，這或許對我很有幫助，因為電影不是我拍，執行出來的結果可能很好，也可能很糟，和我沒有直接關係，可以讓我有一個距離看自己，只讓電影劇本本身成為我的作品。拍像《好郁》這樣的電影，在香港沒有人會相信你可以拍商業電影，只能仰賴一些外國資金，《好郁》有部分的資金來自外國。我對亞洲地區的題材一直很有興趣，對歐美的題材則漸漸失去感覺，不拍歐美的題材，要拿他們的資金比較難。海外華人的題材不是我現在創作的第一順位，《流》處理的是海外華人，《另起爐灶之耳仔痛》滿大部分也在談流亡的命題，《我餓》很大程度也不出這共通的主題，那部電影是一個告別，對歐美大陸的告別，我現在想拍攝的主體是住在亞洲地區的亞洲人。（訪於2003年9月女性影展期間。）

（謝仁昌，自由工作者。）