

时代美术馆**2013**放映季

Times Museum Screening Season 2013

未来过去式。沉默的话语 —— 游静电影及录像艺术回顾展

The Future In Past Tense. Voices in Silences – A Retrospective of Yau Ching's Film and Video Art

2013.12.31-2014.1.5

广东时代美术馆 19 楼主展厅 Main Exhibition Hall, 19th Fl., Guangdong Times Museum

感激所有紧急帮忙的作者及译者，尤其是兰舒、沈丹及孙国嫒，还有曾彦斌与宋素凤，及 Interface Video Production 的 Wilson 与 Tony。除《好郁》及《我饿》外，所有作品均由加拿大 V Tape (<http://www.vtape.org>) 及美国 Electronic Arts Intermix (<http://www.eai.org>) 发行。《好郁》由法国 BQHL (<http://www.bqhl.com>) 及《我饿》由美国 Frameline 发行 (<http://www.frameline.org>)。

My deepest gratitude goes to all the writers and translators who have volunteered to work on this project in such short notice, or have kindly allowed me to use their works here. All films and videos except *Ho Yuk (Let's Love Hong Kong)* and *I'm Starving* are distributed by V Tape in Canada (<http://www.vtape.org>) and Electronic Arts Intermix in New York (<http://www.eai.org>). *Ho Yuk (Let's Love Hong Kong)* is distributed by BQHL in Paris (<http://www.bqhl.com>). *I'm Starving* is distributed by Frameline in San Francisco (<http://www.frameline.org>).

影片简介 Film Synopsis

开幕片 Opening Film

坏孩子

We Are Alive

游静 Yau Ching / 香港 Hong Kong / 2010 / 101min / 粤语、日语、英语对白 Cantonese, Japanese and English / 中英文字幕 English and Chinese Subtitles

台湾纪录片双年展、柏林亚州影展焦点节目

Invited to Taiwan Documentary Biennial and Berlin Asia Film Festival (Special Feature)

《坏孩子》是一部企图从香港、日本札幌及澳门三地少年感化院中生活的年轻人观点出发的纪录片。导演在感化院中透过媒体工作坊，协助被囚少年与少女讲故事、摄影及录音，从而让这些“边缘青少年”透过玩这些科技小玩意表达自我，重新建立一点点自信，能更诚实地面对自己及他人；同时也希望让我们这个“乖孩子”至上的成人世界学习搁置批判、家长式的目光，尽量从“坏孩子”的角度、位置出发，接触、认识与感受他/她们。这部纪录片尝试去接近及了解这些被我们的社会制度关起来，被认为“太危险”、“太坏”的年青人，呈现他/她们较真实的面貌。我们从他们身上，也许可以重新发掘被主流社会深深埋藏的另一面，及学习活出自由的勇气。

Recorded mostly by teens in detention centers of Hokkaido, Macau and Hong Kong who participated in workshops led by Yau Ching. Stories of growing up and 101 ways to stay alive. *We Are Alive* documents an experimental process of conducting media workshops in juvenile detention centers in Hong Kong, Macau and Sapporo, Japan. The teenagers use very basic media equipment to express their fears and uncensored desires and try to re-imagine their lives as meaningful despite all odds, in a deadpan style and with constant references to popular culture they thrive on. This documentary allows us to not only gain a fresh understanding of these jailed teens' fascinating life stories told from their unique perspectives and in their own languages full of playfulness and frustration but also captivates its viewers in a prison-like visual experience for us to emotionally and psychologically relate to them. This video pushes its audience to reflect upon the impossibly contradictory environments our youths experience growing up today, the groundwork which makes up what we call "modern civility", and the ways in which we have been, are, and could be alive.



短片节目 □ Short Program □

录像书简 #1-3

VIDEO LETTERS #1-3

游静 Yau Ching / 1993 / 11min / 无对白 / 中英文字幕 Chinese and English Subtitles

获邀在德国柏林地铁站、加拿大安大略省美术馆、美国有线电视等放映

Invited to screen in Berlin Underground, Alexanderplatz Station; Art Gallery of Ontario, Toronto; White Plains Cable TV 34, New York, among others.

旅途中的人，醒来不见家。拿起手上最便宜的玩具摄影机写信，不得已也写到什么是我，什么是（感情里的）她。

“由于经常在外奔走，离开一个城市，然后又在另一个城市醒来，我发现我经常在写信 —— 给想念的，给在路上遇到的，给要见的……当我开始厌倦文字（经常发生），我便开始以录像写信。由于我是在旅途上，在陌生的地方写信，可以运用的器材科技也就非常有限。我以 Fisher Price Pixelvision 来写我的录像书简。当找不到器材剪接的时候，便以摄影机来剪接。这些书简成为了对亟需缺口的欲望的纪录。当这些书简公映，它们在不同的脉络中再创造了不同的意义，成为了给任何可以从中找到与自己关联的人的信。” ——游静

#1 1 分 48 秒

如何剪接欲望？欲望就是自我的边界吗？我能与我之欲面对面？众自我的接合之处容得下语言吗？

#2 （或，叫我作本质主义者） 3 分 20 秒

身份如何随操演转变？历史叙事如何界定与围困自我？

#3 信，怎么会有名字？ 5 分 20 秒

欲望必与虚妄同？写信必然是自欺？欲望多少是来自对自我的错认与压抑？

"Because I have always been on the move, departing a city and waking up in another country, I find myself writing letters all the time — to people I miss, people I met on the road, people I look forward to meeting... When I grew tired of words (which happened very often), I began writing them in video. Since I was traveling, writing letters in unknown lands, I also had very limited access to technology. I write my video letters with Fisher Price Pixelvision, Super-8, and Hi-8. When I could not find editing facilities I edited them with the camera. They became records of my desires desperately in need of an outlet... When shown in public, they re-invent new meanings in different contexts. They become letters to anyone who can relate to them." - Yao Ching

#1 1'48"

#2 (or, call me an essentialist) 3'20"

#3 Why would a letter have a title? 5'20"



《录像书简 #2 （或，叫我作本质主义者）》

我饿

I'm Starving

游静 Yau Ching / 1999 / 12 min / 英语对白 English / 中文字幕 Chinese Subtitles

香港独立电影及录象比赛公开组银奖；捷克布尼洛 16 电影节银奖

Silver Award, Open Competition, Hong Kong Independent Film and Video Awards; Silver Prize, Brno 16 Film Festival, Czech Republic

女同志版的《倩女幽魂》是怎样的呢？如果不是在古代，是在现代的纽约唐人街呢？长长暗暗的楼梯，尽头隐约有欲望的影子。文化与生死的隔膜，跟爱与沟通的意志斟旋。

I'm Starving is an erotic love tale between a ghost and a woman who share a small apartment in New York's Chinatown. The ghost who eats paper money and Chinese takeout menus contrasts starkly with the woman who thrives on instant ramen noodles; both, haunted by their landlord, decide eventually to invent a future together.



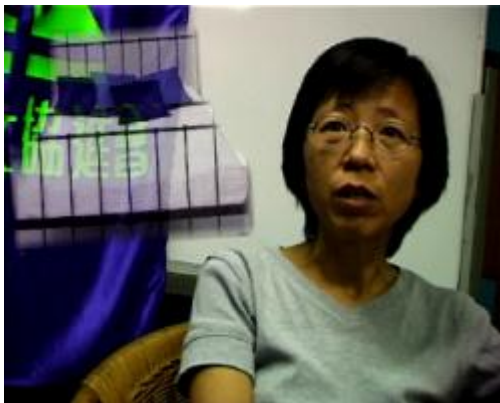
雪仙的妹妹

Suet-sin's Sisters

游静 Yau Ching / 1999 / 8min / 粤语对白 Cantonese / 中英文字幕 English and Chinese Subtitles

不同“代”的香港女同志如何面对成长、朋友、家庭、如何“看待”与创造自己的语言文化？这为香港艺术中心“穷风流”节而拍的录像企图把我们生活的日常琐碎放到普及文化的女同志脉络中去看，从而探索私人与公众的对话。这本是艺术中心主办“8888”的节目之一，规则是 8 分钟，8 个镜头。但我当然是利用了这些限制来说我一直想说的，也考虑到以低限为本的拍摄及剪接手法可能适合营造一个较安全开放直接的空间，让我的这些朋友述说她们的故事，当中包括性认同、与家人的关系、“出柜”等议题。这些都是我自己少年时渴望可以看到的映像，但当时没有实现，所以今天自己制造出来。（特别鸣谢张彩云及小黑）

Lesbians from two different generations talk about desire, growing up and family issues in this short documentary, one of the most open, direct and perhaps the first self-representations of lesbians currently living in Hong Kong. It focuses on interviews with two lesbians from two different generations. Both discuss in front of the camera issues of sex, coming out, their relations with the family, sexual identification, etc. Through borrowing examples from lesbian icons from pop culture, including film excerpts of the famous female Cantonese opera star, Pak Suet-sin — who was widely known to share a life-long partnership with another female Opera star, and music appropriated from female singer Teresa Teng, the tape seeks to point to a long and repressed tradition of lesbian culture in this Chinese society.



搵自己

Finding Oneself (粤语中的“搵=找”)

游静 Yau Ching / 2000 / 22min / 粤语对白 Cantonese / 中英文字幕 English and Chinese Subtitles

香港电台特约节目《创意空间》之其中一集。借香港青年教育剧场《前进进》及粤剧学校《清辉粤剧团》探讨两种看似迥异的剧场训练对年青人身心的影响，从而进一步思考艺术教育于个人成长、寻找与建构自我身份、认识社会文化之过程中可扮演的角色。

Finding Oneself is an experimental documentary made for the series *Cultural Vibes* commissioned by Radio Television Hong Kong, Hong Kong's public television. The series aims to explore the place of creativity in daily social practices. *Finding Oneself* uses two case studies of performance troupes to compare and contrast two trends of performance art in Hong Kong, the traditional Cantonese Opera and the more Westernized youth theatre. Contrary to popular belief, it subtly explores the similarities of both art forms, and their high demands on the performers. By using the multi-talented cartoonist/designer Craig Auyeung's monologue of "I am..." as a structural device, the program focuses on the effects of various art practices on the young emerging performers, their abilities to encourage a means of self-education and identity formation in Hong Kong, otherwise suppressed in the official education system or in the normative Chinese family system. This program seeks to challenge the widespread preconception of art in Hong Kong as a privilege only for the lazy and the rich.

短片节目 II Short Program II

你有什么特别的要我告诉你？

Is There Anything Specific You Want Me to Tell You About?

游静 Yau Ching / 1991 / 12min / 英语对白 English / 中文字幕 Chinese Subtitles

美国 Ann Arbor 电影节优异奖；辛迪电影铜奖；New School 邀请赛电影展最佳原创理念奖；获邀于台湾金马奖影展放映等

Awarded Honorable Mention, Ann Arbor Film Festival; Cindy Film Bronze Award; Taipei Golden Horse Film Festival; Best Original Conception, New School Invitational Film Show

游静在美国拍的第一部电影，是硕士班第一个学期的第一份功课。思考全球化语境下跨文化书写的困局，也是导演尝试用电影语言呈现作为家国外人这长期身份处境在漫长旅途中的第一步。

Loosely structured as a letter home, a "writer" explicates the longings, nostalgia and regrets that exile, even voluntary exile, produces. B. Ruby Rich, writing in *The Village Voice*, states, "A subtle answer to travelogue mentalities... turns the tables on the tourists in their native land and reflects on the strangeness of the self, the other, and even its own attempt to communicate between cultures."

流

Flow

游静 Yau Ching / 1993 / 38min / 普通话、英语对白 Mandarin, English / 中文字幕 Chinese Subtitles

日本视象论坛节评审团特别奖；获邀于日本山形纪录片展、法国 Jeu de Paume 艺术馆、美国公共电视放映等；纽约现代美术馆永久藏品

Special Jury Prize, Image Forum, Japan; Invited to Yamagata International Documentary Film Festival; Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris; Permanent Collection, Museum of Modern Art, New York and PBS Broadcast

这套实验纪录片以艺术家侯文怡的故事探索“大历史”以外的小历史。她在文革中长大，去美国念书，然后留下来生活。记忆的碎片与讽谏被用来抵抗大历史。没有激情、大喜大悲、透过回忆与流徙的洗礼重整个人历史的片段。女子间的私语原来也是关于一个时代，生的可能与不能。

导演游静这样写道：“那个放逐者用那种她的本国人不再能够完全明白的语言说话。她有一部份已经不能再回去了。这部作品只可以在国外拍摄(当人不再在“家”)的事实，点出了“家”的限制。她的记忆纠缠她阻止她，使她不能融入美国社会。她卡在两个世界之间，同时丧失了全情投入地认同作为人的特权“；“此片在北美巡回放映时，经常诱发激烈讨论，因为它不但处理来自中国的移民/女性在美国这样的所谓多文化社会中遇到的文化差异、东方化、同化等问题，也许更重要的，是它同时迫使观众面对中、港、台不同文化语境中，各自对近代中国历史的叙述与感情有重大的歧异。”

This experimental documentary uses the life stories of a Chinese woman artist to explore alternatives to dominant versions of history. Growing up in China during the Cultural Revolution, she first came to the U.S. to study, and then, to live. *Flow's* narratives are

constructed from her extremely personal and often satirical points of view. The fragments of her memory are used to undermine the master narrative of history. Yau Ching writes, "An exiled native speaks a language not fully comprehensible to her 'fellow-natives' any more. A part of her is not able to go back any more. Given its politically subversive content, the very fact that this tape can only be made here, when the native is not at home, highlights the limitations of 'home.' Her memory haunts her and blocks her from being assimilated by the dominant American society. She lives in this 'between-world dilemma,' deprived of the privileges of being fully identified as... human."



理想家/国

The Ideal/nation

游静 Yau Ching / 1993 / 4min / 普通话、英语对白 Mandarin, English / 中文字幕 Chinese Subtitles

德国国际录象艺术奖决赛二十强入围；欧洲 ARD3 及 Eins Plus 电视台放映等

Best 20, International Video Art Award, Germany; Broadcast on ARD3 and Eins Plus, Europe

在这个音乐录像作品中，游静透过结合现成的影像与文本，穿梭于理想主义与政治宣传、(以及由之而来的) 希望与幻灭之间，对中国当代历史做出思考。以国际歌串连文革出口宣传片、内战片段及游客在中国旅行时的录像，从而思考理想主义与“家国”等观念在近代历史中的运作。

In this music video, which operates as a meditation on contemporary Chinese history, Yau Ching combines found images and text to negotiate between idealism and propaganda and the hopes and disillusionment that they bring.



庆回归

June 30, 1997 (Aka Celebrate What?)

游静 Yau Ching / 1997 / 8min / 粤语 Cantonese / 中文字幕 Chinese Subtitles

纽约公共图书馆放映等

Invited to screen at Donnell Media Center Auditorium, New York Public Library, among others

九七那个晚上你在庆祝还是哀悼？唱歌还是示威？在香港主权交接当晚摄制于公众场所的音乐录影。

A music video shot entirely in public spaces during the handover evening in Hong Kong. Writes Yau Ching: "June 30, 1997. Hong Kong. Tourists flocked to expensive gourmet parties with a harbor view, or got drunk on the streets, embracing British or Communist flags. All media coverage described how happy the local Hong Kong people were about

being taken over the next day. I was invited to a gathering at Hong Kong Arts Centre to watch television and the fireworks together. It turned out to be a gathering of local artists singing sad songs and telling angry stories, against a room decorated in words of bright red: 'Reunification in 1997: I am very happy.' Later I went to the Central part of town to find thousands of people rallying in Victoria Square. At midnight they released multi-color balloons, tied a huge yellow ribbon around the Legislative Council, where the directly elected Democratic Legislators were being kicked out, as of July 1. The action was illegal in the new Hong Kong law. The police blocked the area around the Council soon afterwards, calling it 'private property.' The rally continued as a marching group carried the yellow ribbon up to the Office of the newly Beijing-appointed Chief Executive."



长片节目 Feature Program

另起炉灶之耳仔痛

Diasporama: Dead Air

游静 Yau Ching / 1997 / 90 min / 粤语对白 Cantonese / 中文字幕 Chinese Subtitles

香港独立短片展纪录片组银奖；获邀于香港国际电影节、洛杉矶电影论坛及纽约公共图书馆放映等

Silver Prize, Hong Kong Independent Film And Video Awards; Invited to Hong Kong International Film Festival; Film Forum, Los Angeles; Donnell Media Auditorium, New York Public Library

九七前探讨去与留、国家与边缘、文化身份认同与流离等问题的纪录片。

九十年代每年平均有六万港人移民海外。这些流离的人在世界各地。我习惯了每去一个城市都带着摄录机，都问别人是否认识有趣的香港人，同时又对这习惯无比厌倦。这制作过程的重点当然在于“有趣的”。我坚持寻索非模式化的香港人，厌倦寻索，又渴望独立，不论是香港或者在海外，此称之为另起炉灶。本片曾于九七年六月三十号晚上在香港公映。

An average of 60,000 people emigrated from Hong Kong each year in early 1990s. An absolutely personal and biased sampling of this diaspora from an insider/outsider perspective just before the 1997 handover. Based on the personal experiences of individuals from Hong Kong in 1990s, *Diasporama* is an experimental documentary that addresses issues of the diasporic condition. In a series of intimate interviews that explore the relationship of the personal and the political, Yau Ching confronts notions of nationhood, identity, and post-colonialism. Inserting her own face and voice as a form of mediation, the artist herself becomes one of the subjects. Yau Ching writes that *Diasporama* is an attempt "to reclaim and remember some of Hong Kong's diverse colors." Premiered in Hong Kong on June 30, 1997.



闭幕片 Closing Film

好郁

Ho Yuk (Let's Love Hong Kong)

游静 Yau Ching / 2002 / 87 min / 粤及英语对白 Cantonese, English / 中英文字幕 English and Chinese Subtitles

Prémio De Ficção (Grand Prize For Fiction) From Júri Da Imprensa Internacional (International Critics), Figueira da Foz International Film Festival, Portugal; Best New Performer Nominee, Golden Horse Film Festival, Taiwan; Invited to more than 30 film festivals

葡萄牙费加拿霍斯电影节影评人大奖；台湾金马奖最佳新人奖提名；获邀参加超过三十个影展

《好郁》是一个描绘未来的香港，当中的欲望、爱、科技与身体的故事。在后现代、后过渡、亦真亦假的颓废之城，有四名实实在在的女子之间疑幻疑真的性爱 / 感情。当空间愈来愈少，我们愈来愈穷，科技愈来愈快，沟通愈来愈难，我们如何表达欲望与爱？Zero不断做工又转工，陈国产有口难言，Nicole只享受电脑玩伴，阿姐最知道自己要什么。四名女子之间的窥视、试探、跟踪、恋慕、情与性，互相映照间也许建构出一片已过去又未来的香港镜像？
Fantasies, dreams, tears and fears of four women chasing and watching each other in post-colonial Hong Kong. They chase, seduce, resist and fantasize about each other. A Hong Kong that is as fake as real provides the perfect setting for their games, secrets, screams and tears. "Made-in-China Chan" (in Cantonese: Chan Kwok Chan) works as a stripper in cyberspace but she often has headaches. Her only solace is from a Mainlander migrant who echoes what Chan does but with a better attitude. Nicole has money and power but she depends on "Made-in-China" to play with virtually at night in order to get some sleep. Zero does not have anything but she knows what she wants and is determined to get it. Four women meet in a Hong Kong somewhere in the future. How do their desires manifest themselves in this Forbidden City? From totally different backgrounds, they look like they have very different problems but do they?



我不知道什么是对

——致澳门少年感化院的同学们

游静

我很快离开这里

我有很多人身自由
却经常选择留在四堵墙内
但这是我的选择
在法律面前你们被裁定
不应该选择
我相信创作
是为自己的选择负责
尊重与肯定不
同 即使看来错

我不知道什么是对

关起来可以学习对
吗 没有选择的环境
可以学习选择吗
真实的世界
没人管你刷牙
多少分钟 洗碗用多少洗
洁精一天只准用一张纸
所有给你的信
你最后一个读
真实的世界
没廿四小时的铁闸与监视
我们每分钟作出选择
形成所谓「我」
经常还择错
但我不知什么是对

我希望学习妥协的时候
保留选择不同的
勇气 或者知道什么是错
也不要太知道什么
是对

2003

I do not know what is right

——Dedicated to students in Macau Teenage Detention Center

Yau Ching

Translated by Siu Fung

I am leaving here soon

I have a lot of freedom
but always choose to stay within four walls
While this is my choice
law determines you choiceless
I believe creativity
means being responsible for one's choices
To respect and say yes to
differences even when it seems wrong

I do not know what's right

Would locking you away let you learn what's
right? Would you learn about choosing
in choicelessness
In reality
no one cares how long
you brush your teeth how much
detergent you use every day you
can only use one piece of paper
You are the last to read
your own letters
In reality, there are no 24-hour
iron gates and surveillance
Every minute one makes one's own
choice to become I
Bad choices too often
I don't know what's right

I hope when you learn to compromise
it won't mean losing other choices
or courage to be different by having to know
too much about what is
right

2003



游静等同于一个文艺青年的人形乌托邦，幼年时背诗，少年时写诗，青年时做专栏作家、出书，差不多后抖抖身上的书卷气开始拍电影。原本，这种敬仰会伴随一声声“游老师”作为开场的，但当这纸片人形乌托邦一出现时，自然，她的瘦已令我无法发出“老师”二字，而不得不马上感叹出“她一定很倔”的类似念头。

游静：一五一十地惯世

惯世，在粤语的语境中不是什么好词，多会是随爸妈对孩子做错事后又死性不改的责备而带出的一个憾词。一切还没有我们想象中的那么糟，当我们不必再听从那些责备后，只要我们一味惯世下去，便能如创作人游静般对人生一五一十，对创作一五一十，像事情本应如此，她原是她。

由于父亲是文艺中年，游静不得不在小时候用玩耍的时间来练习唐诗宋词，十一岁时饱读《红楼梦》中的诗，其后还学成把七言押韵的形式颠覆成现代诗并发表于报刊。不过她直言，发表的初衷是家中实在清贫，年少的她十分想赚钱买一些当时的奢侈品，例如唱片。

在游静的诗作中能看出一点她钟爱的诗人的影子：法兰奥哈拉、米和斯、辛笛、商禽；也能始终透露出她不同于她说话时那么理性的抒情，她说：“最喜欢写诗，写诗时间很短，也不用跟别人交流。而做电影要求接触面较广，并且支持的人很少；而在香港极度商业化的环境中，拍独立电影、艺术电影都很困难。”

在从事多年报刊专栏作家后，她曾在纽约唐人街应聘记者。面试人员对她说：“游静，我也有读你的专栏，你来美国是不是因为和家人关系很差？”她又直言：“我觉得甚至在报纸上经常接触记者、专栏作者的编辑都可能会搞错读者和作者之间的关系。读者经常会有一个幻觉，觉得和作者的距离是很近的，因为作者在专栏里面整天说一些私人生活，读者每天都看见你所以觉得很近。谁都来问你，‘喂～你和你的家人怎样啊？’我觉得，他们有点误会我们的关系了”，于是她在她的散文中写下：“多谢你读我的文字，我们依然是陌生人”。

她说：“我希望我与读者或者观众的接近是来自于我的作品，不是来自于我的，我总觉得我的作品生出来，它自己有它自己的生命。作品是我某一段时间思想情感的累积，但始终它是有它自己的结构；结构要和读者、观众的生活情景撞上才会得到沟通。这种沟通不一定是和我有关，可能是和读者与观众的投注有关，或者是和他们自己的想象有关，所以我不认为我与我的读者和观众自然就是朋友，个人与个人之间的接触和与作品的接触是不一样的。”

有限：难道不是无限的意思吗？

游静会越来越有名，从她这次来到北京为期两天的行程来看，在场观众喋喋不休的反应，甚至包括对其前作的询问，她俨然越来越有成为标签教主的可能，像她一再解释为什么她的简历上第一句是“年龄、性别不定”，原因是她的称呼标签有很多“阿姨、叔叔、姐姐、弟弟、妹妹”，使我发觉自己竟然也开始有点迷信于她。

例如，她创作习惯的“有限”。她说她一定要用500字的原稿纸，400、300、1000字都不行，同时她要用某一种笔，其他牌子、其他大小都不行。

例如，她认为每一个创作者，大部分的作品到头来都是要用来反问自己“我是谁”的有限。她说，这个问题是用不同的形式，在人生不同的阶段不断地发问，而且，可能不同阶段用不同的形式都会有不同的答案，因为她自己问这个问题都问了很多种不同的形式。为此，她还用了她的过去与将来做出说明：“以前，我比较有兴趣知道的是我某一种面向，譬如性别、性向，或者是我喜欢的文化，我理想的教育是如何，如何的社会适合年轻人生活，这些问题都同‘我是谁’很有关系。近两年，我自己正在构思一个关于身体的小说，这是我比较少关注的‘我是谁’的部分。从小到大，我所做的和身体没什么关系，都是和脑有关系的，好比坐在这里眼睛在不停转动着看电影、写字创作，这些都是不需要动身体。因为我三年前大病了一场我才开始想原来我很忽视我自己的身体，或者我的健康。一路以来我的身体与自我的关系是什么呢？”

公诗：我的诗很难吗？

“.....一幅一幅的影像更替/一模一样的颜色在升降臂上上落/什么都没发生过哩/游客的摄影机在广场闪动/最后一个悲剧英雄接过黑幕下的框架/奉命清晰刷不去的墨迹。”——《家私奏鸣曲》

“.....我如何对我妈对你妈对世界的妈说/我确实就是/美好生活的范例/不知应是美好还是范例的覆亡。”——《美好危机》

如果你要摇头说：“游静啊，你的诗很难明白。”她一定会说：“怎么会难？你看到什么就是什么。”关于诗，或者是文字创作上的最初也是最终，我们为百字随意断行代表我们开始创作了，又逐字简句达到文字创作极致最终，但我却不得不承认，在我们并没有经历过这种“初”和“终”的内在成长时，游静却为这种成长做足了功课。“我其实是个滥交的人，我的作品很繁杂，文学上更加是，我写散文、写诗、写小说、写评论、写学术”，她像是以无声无息的方式，达到占领所有文学版图野心。

相较于别人的起步，游静的起步是从她的本科——比较文学开始，所以她懂得通过比较来拓展一种创作媒体的可能性，她可以在一种媒体中看见另一种媒体的框架与创新的可能。当她讲到创作经验时，她说到“在电影中学会如何写诗，在写诗中学会如何拍电影”。例如，“诗集《大毛蛋》中有一首诗《甜美生活》我就是写给费里尼的。有一部关于费里尼的纪录片，里面的访谈中，费里尼讲电影，我一边听一边感觉很像诗，我便写下。我经常会在一个不同的媒体里面找到可以对应的和另一个媒体对话的方法，这是很自然的。”

创作于社会是不一定有赎世精神的，但诚如游静的“倔”所说：“我们可能无法代表我们的社会，但是可以透过我们的作品，让大家更了解自己在社会里的位置。”始终一天我们会对创作表现的太过单一厌倦，对很多安于朴素自持厌倦，但，愿我们不会对人形乌托邦式的创作者厌倦。

原文：“游静有限公诗”好戏网 <http://www.mask9.com/node/35122>

《坏孩子》常见问题

答：游静



电影是诚实的纪录吗？

《坏孩子》被邀请参加台湾国际纪录片双年展时，该影展的撰稿人有这样的诠释：“电影艺术家游静的作品从来不是‘纪录’现实，在她手里摄影机像一面镜子，提供没有自信的边缘青年重新爱上自己（的影像）的机会，又或者像一张信纸，让他们自然地流露情感、传递给在远方同样身陷感化院的同类伙伴。透过‘镜像’与‘信纸’的交织，本片捕捉到的不只是现实，而是边缘青少年（女）令人动容的情感真实。”我希望“坏孩子”更可作为观众的镜像，让观众看到自己心中的“乖孩子”与“坏孩子”，及两者间既模棱两可又约定俗成的分野。这是我没纪录下来、每位观众不忍触碰，但却是成长的必经阶段。

你觉得感化院内的孩子有什么特点？

就我有限的经验而言，感化院内外的孩子非常相似，只是看来感化院内的比较聪明、活泼、纯情、善良与勇敢，感化院外的大概是把这些素质都尽量藏起或压掉，好让他们留在感化院外吧。感化院内的由于被判为异类，所以他们被剥夺了有梦想、爱，与享受生命的权利。

你希望观众从《坏孩子》得到什么？

从孩子身上学习梦想、爱与幸存的意义。

电影是什么？或，为什么拍电影？

电影是一种可以让我同时审视“我是什么？”及“社会是什么？”的媒体。电影帮助我及观众看到我们不常看到的，及电影未可以让我们看到的。它集多种语言的大成，像纪录、诗、评论等，让它们互相碰撞且互相补足。

你创作《坏孩子》时有受什么电影影响吗？

太多了。但剪《坏孩子》时倒不觉得特别受甚什么作品影响，反而觉得自己从未碰过用如此形式来处理如此内容的作品，感到自己的路是完全孤单的。

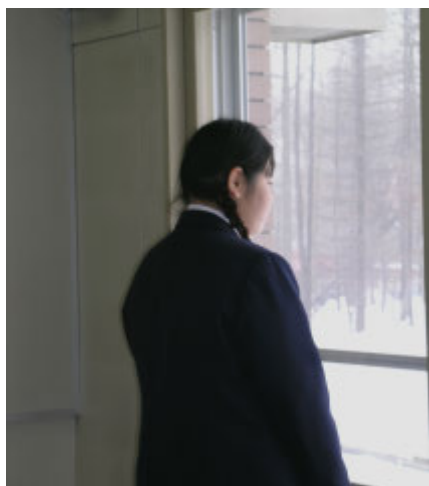
坏孩子的真情告白，谁听¹

邓小桦

之前日本电影《告白》引起城中热话，影片的结构是由几个涉事角色的内心独白串连而成。所谓告白，是从一个叙事者（Narrator）的角度，将内心不可告人之处讲述出来。《告白》有小说为原本，叙事相当干净利落，也触中了香港社会对青少年的关注及恐惧，怕他们成长为不可收拾的怪兽。而无独有偶，香港独立电影节中有一套《坏孩子》（下称《坏》），非常珍贵地拍摄了日本、香港、澳门三地的青少年感化院中，一些少年犯的影像心声（大部分片段由他们自己拍摄），令人印象深刻，为之低回不已。

《告白》题材是日本青少年的犯罪，坦白直接地流露了成年人的报复意识，这其中的仇恨感有震撼效果。相反，《坏》的导演游静，不但没有仇视青少年，相反，她多次声称，她在进入感化院为少年犯做影像工作坊的过程中，发现这些少年的表达欲望、创意、敏感度比她大学的学生还要高，她质问是不是我们的社会有病，才把这些有创意的年轻人关到监牢里？

“普通”反而最震撼



游静对这些青年人充满同情，她说自己少年时也很坏，也觉得日子非常难过——如果她成长在今日社会，肯定无法长大——而她认为许多成年人，也忘记了自己少年时也曾“坏”过，现在只急于将自己的焦虑投射到青少年身上，而对他们过度管教。

所以整套《坏》里最震撼的，是这些少年犯那么“普通”，简直和我们身边的青少年无甚分别。三地少年犯的梦想如下：与家人、爱人幸福地生活，有一份安定工作，例如打字员。如果有钱，他们就去购物、旅行、减肥，有位日本援交少女说，如果她有一百万元，会将五十万元给家人、自己花十万元、十万元捐给国家、三十万元存起来。你说这些梦想平凡苍白吗？以我的教育经验，绝大部分没被关进监牢的青少年，其梦想亦差不多如此。感化院是惩处机构，这些少年犯分分钟被不断提示“你做了不可接受的事”、“你特别，特别坏”，而游静这名教育者、艺术工作者，

¹原文刊于《星島日報》，2010。

则持相反的态度。影片极力争取让少年犯直接面对镜头（也是他们本身的愿望），当因打架偷窃犯事的少年犯落落大方地面对镜头，游静却恶作剧般把同样打架偷窃的李小龙、上户彩（《少女百人斩》主角）的脸遮起来，提醒我们：他们做的其实是同样的事。

于是，作为观众，会一直无法理解「为什么如此平凡的青少年，就这样被终身划入了另一个类别」。那份无法理解，会在心中挖出一条巨大鸿沟，任思考的人投入任何想象和感情。游静说她的日本翻译，见到那些少年犯后突然不停地哭，因为他们看起来毫无问题。而我，对于《告白》那种漫画式、非常煽情的影像风格没有太大感觉，看《坏》却也是忍不住泪流满面，久久不能释怀。

悲伤与快乐的青春

我说得这样伤感，但其实《坏》非常努力地要快乐。一如《告白》里加插许多歌舞、卡通化的手法去承载犯罪所造成的沉重，《坏》里面也根据少年犯们的告白，加入了许多周星驰电影、Morning娘歌舞、日本电影、港产片的片段。《告白》里的卡通手法是一种压抑与掩饰，非常苦涩，《坏》的对照层次则更为丰富。

澳门的少女犯拍了一段“龙小利”（由一少女犯饰演）的故事，影片便剪接至李小龙在接受外国访问时的话：“功夫终极是为了表达自己，但在这个时代是很难的了。”我们一看便笑，但转瞬间便恍然：她们是少女犯，平日绝无机会表达自己，而表达自己，她们也需要借助流行文化——那种表达不在于语言的表象，而在于表象与现实的落差对照。影片里日本感化院有陶艺室、茶道室，操场美丽，还有雪景。可是游静说，感化院里不能进入、不能拍摄的地方，多得不得了。

《坏》的影像不很精致，但全片都有这种非常复杂的、苦涩与快乐糅合难分的质感。少年们很少哭，通常他们集体时都是在笑在玩，独白时声音轻柔，连说到自己如何经历家暴、被生母扔进垃圾桶被困四十五分钟，都是微笑着说。青春的残酷、生命的不能承受，我们都是这样走过来。你还记得青春的孤独？

有位日本少女犯，独白时唱了一青窈的《同哭》，还羞涩地移开了镜头。这就是对表达自我的敏感和创意吧。无人比被监禁的青少年更知道孤独。而游静通过慧黠的剪接，让两地素未谋面的青少年，在电影的艺术空间中，仿佛触碰了彼此的指尖，中和了那巨大的孤独。

笔者印象最深的片段，是一位香港少年，要录一段“我最重要的回忆”，那是他和家人和女友上塞拉利昂看日出的记忆，他写了稿子对着镜头读，其实文字不怎么好，但他对着镜头期期艾艾力求完美，竟然 NG 了十八次，影片也如实地连 NG 片段呈现，他的笨拙与执着，简直可以把人心击碎。观众的耐性彻底被挑战了，但如果连这一点都克服，便会彻底被影片折服。若是主流电影，恐怕不能有这种耐性；是独立电影，才有这样的挑战性。

老实说，主流还能够容纳这种真正的青少年告白吗？当我们翻炒各种将青少年妖魔化的陈腔滥调，正需要这种大胆的独立电影，去给社会当头棒喝。嗯，讽刺的是，无论是《告白》还是《坏》，都是三级电影，仿佛青少年是被设定为不可以看到真实心声的。

邓小桦，香港作家，曾任香港电台《思潮作动》主持人之一，文学杂志《字花》编辑、诚品香港分店副店长等，著有《斑驳日常》（Kubrick，2008）及《问道于民》（蓝天图书，2008）等。

创作源于“创伤”：游静的《坏孩子》²

洛枫

别叫嚷 让青春比猛火嚣张
长得比宇宙更丰满 满泻到我身上
就这样 让喘息比叹息铿锵
唱得比约誓更惊世 世间会更扰攘

——达明一派《青春残酷物语》

感化院的残酷青春

重听达明一派 1996 年重组时合作的歌曲《青春残酷物语》，依然震动共鸣，没有因年月的流逝而陌生，因为我们都有过放浪颓废的岁月，为无端的情绪哭过、为无聊的事情笑过、为不被了解而孤寂地愤怨或逃避，甚至意图毁灭自己和世界——别叫嚷 让青春比猛火嚣张——就是这样的情怀！看游静的独立影片《坏孩子》，感受同样的天摇地陷，有一种壮烈但卑微的情感律动不安，苦涩、狂热，这是看过她一直以来最深度成熟的作品，却耗损了七年的青春和健康换来的，艺术创作果真是血汗的成果！电影讲述香港、澳门和日本北海道少年感化院的生活，一班十八岁以下的少男少女用自拍的镜头，诉说入院的原因、院内枯燥刻板的羁绊、天真的梦想，以及对将来的希望或绝望；他们在镜头前不是忏悔，也没有龟缩怯弱的犹豫，而是很有尊严而且理直气壮地谈论自己的各样事情。游静采取纪录片的形式，一面剪辑这些孩子主动交来的自拍片断，一面用自己的角度捕捉他们在镜头前后的嬉戏、胡闹或认真思考，同时又大量剪接了香港和日本流行文化的影像，包括周星驰、李小龙的电影、Morning 娘、上户彩、椎名林檎的音乐录像、歌曲和广告等等，形成带点精神分裂的叙述形态，非常配合这群青少年或明或隐、或悲或喜、半开玩笑半认真对待的自我解说——他们谈自己不愉快的童年、离异的父母、犯事的因由、恋爱的喜悦与失落、朋友交际的爱恨争斗，说得兴起或说不下去时总会唱一段流行曲、扮演电影某个角色胡说一段对白、跳几步歪歪斜斜的舞步，甚至耍一套功夫，这些都是他们用以表达自我、逃避现实、娱乐大众、寄寓梦想、藏匿羞涩和自卑的方法，因此“演”来充满活力与创造性；原来“创意教育”不在学校的课程大纲上，也不在艰涩的理论里，而是日常生活行为的实践中。

没有偷窥的镜头透出更阔想象

面对“少年罪犯”这样敏感的话题，游静的镜头完全没有操控或偷窥的意图，反而是让孩子们自说自话又自相矛盾，画面上浮现一种虽然经过筛选和处理（如剪接、结构的编排）却依然粗糙、原初的质感，例如香港一个男孩在人声鼎沸的饭堂不停重复叙述他和家人到塞拉利昂观看日落的往事，连续三十多次的 NG 却依然坚持述说下去，很笨拙，但很真诚、坦率，而且流露强烈表达自己的意欲。另外还有一个日本女孩，也许因为害羞、也许由于要掩藏那份激动的情绪，很想唱一段歌却不愿给人家看见她唱歌的样子，于是歌声在画外响起的时候，镜头特意游移于房间内的对象上，就这样让她完成演唱的心愿。是的，这些孩子被社会律法标签为“坏分子”，危害公众生活，需要监管和隔绝，但无论在他们自己的镜头下还是导演旁观的视点中，却充满青春的动能，有时候甚至带点单纯和理想主义。譬如说，当被问到离开感化院后最想做的事情到底是什么的时候，大部分都以羞涩、腼腆的神情表述那些既卑微又天真的愿望，像找一份便利店的工作，赚了钱可以买一所房子跟父母家人一起住；或找一个了解自己的男朋友或女朋友，尝尝恋爱的滋味，

²原文刊于《明报》，2010。

然后拍拖、结婚、生养小孩子；或当歌手，唱自己喜欢的歌给喜欢的人听，却又低着头含糊的说根本没有希望！听着这些平凡而简单的愿望，看着那些亮着热情或绝望的眼睛，让人体认平静安乐的生活从来都是那么不容易，就是因为这些孩子的青春岁月有过难以言喻也难以痊愈的创伤，才让他们的追求益发产生强烈的对比与反差，身上的“标签”是外在社会赋予的“形象”，他们不是“循规蹈矩”的乖孩子或“品学兼优”的精英分子，这些被关锁的“自我”该如何冲出障碍，的确是路漫漫其修远兮！



让春青比野草汹涌

成长充满成规，创作源于创伤，是《坏孩子》给我最大的启悟！游静在放映后的座谈会上也指出，每个人都有过青葱叛逆的成长经历，但年月慢慢长大，在社会和教育系统倒模式的塑造下，我们不单日渐遗忘当初最原始的追求，而且还反过来阻止和减除一切逸出常规的行为，在到处遏抑自我表述的生活里，我们到处碰撞、受伤，侥幸能将创伤转化的，便能寻到自我的另一片天地，借用创作寄于孤独的灵魂，而无法跳出遏抑和限制的只好采取毁灭自己或他人的途径来宣泄不满，最终变成了社会法制眼中的“坏孩子”！因此，艺术是一个疗伤的过程，她带着摄影器材走访三个不同地区的感化院，教导那些被关锁的孩子用最简单直接的方法表述个人的生活、童年记忆或对将来的想望，到头来倒是让她讶异于这些被忽略的孩子那股澎湃的创造力，他们不是没有思虑，而是所思所虑不被认同。很同意游静的阐释，成长于每个年代的人总不能避免受限于当时当世的要求，不管要求合不合理、跟我们的个性有多少冲突，顺应社会教育是成长必须付出的代价，只要稍微有点自我个性发放的必定碰得满身是伤，而艺术创作就是抚平伤口的良药，让千疮百孔的手和脚、身和心能继续走步步崎岖的路途。或许，就是因为这个理由，游静将这部独立电影的英文名字定为 **We Are Alive**，不是 **They** 他们，而是“我们”，既要观众在观看的时候移除标签，放下偏见，也期待我们能从中找到跟自己共鸣共感的线索，彼此相连，继续活存（**alive**）。就像黄耀明的歌音唱道：

别叫嚷 让春青比野草汹涌
拥得比铁石更坚壮 葬于我身上
就这样 让身躯比背影潇洒
洒得比眼泪更通透 透出更阔想象

是的，满布禁制的社会需要我们比铁石还要坚壮的意志才能冲破重复定见，也需要无比开阔的想象力才能宽容溢出常轨的存在个体，才能让“青春”燃烧而免于耗损！

洛枫，原名陈少红，香港著名诗人、文化评论学者。香港大学文学院学士及哲学硕士，美国南加州大学东方语言及文化学系文学硕士，加州大学圣地牙哥分校比较文学博士。著作有《世纪末城市：香港的流行文化》（香港：牛津，1995）、《女声喧哗——媒介与文化阅读》（香港：青文，2002）、《禁色的蝴蝶：张国荣的艺术形象》（香港：三联，2008）、《流动风景——香港文化的时代记认》（中国：浙江大学出版社，2011）、《变脸幻书》（香港：文化工房，2012）等。

又名《女子郁》的《好郁》

游静

《好郁》这部电影，对于我来说，应该是写香港的。电影里的人物，她们所承受的局限，是在这个叫香港的社会中特定存在的局限。她们在这些局限中寻求自主、尝试挣扎突围的过程中所体现的力量及其中的悲戚、幽默大概是超越性别，或者任何一种性向的。

但同时，对于我来说，最诚实的，是从作为女性、爱女性的经验出发。一开始我便知道，《好郁》这部电影中，所有主要角色都是女性，而且，所有主要角色都是爱女性的。我的成长过程中，从来没看见过从女性的角度，写香港社会，又写女性间爱欲的电影。于这些人物的性向认同是什么，我反而觉得，这是比较不重要的问题了。她们的爱情，又是否为了要政治正确一些，而要超现实地所谓正面呢？

我比较关心的是，如何呈现女性的性欲呢？是否女性的欲望一定是依附男性的呢？也有女性雇用性服务的哩；也有性工作者要解决她自己情色的需要的哩。女性的欲望与想象的关系是怎样？情与色的关系又可以是怎样？为什么我们的电影看不见这些？如果呈现这些的话我们又同时在呈现一个怎么样的社会呢？



五年，为一部电影³

游静

《好郁》的创作过程很古怪。我在九七年六月底写了一篇短篇小说，叫《从特种国家服务员转个体户至出口外销》，在明报上连载七天。故事的主角叫陈国产。同时我在艺术中心任教一个关于女性身体与录像制作的工作坊，其中一名学员是黄颂菁。同时我刚完成一部写香港人流徙各地的纪录长片，叫《另起炉灶之耳仔痛》，九七年六月三十日在艺术中心首映。放映后当晚我跟所有人一样涌到街上，又拍了一出三分钟如音乐录映带：《庆回归》。

然后我回到美国中部教书，在无可宣泄的情况下开始把小说改写成电影剧本，翌年获香港艺术发展局批准申请，把剧本制成电影。于是我收拾行李，计划回港。

九九年开始做前期。我离开了香港九年，离开前做过电影杂志编辑、编剧、影评之类的工作，回来时一个电影业内的人都不认识。辗转得到朋友一个搭一个的介绍下去，才逐渐有了制片、服装、灯光，这些从前或现在是业内的资深入士帮忙。后来又透过黄颂菁认识刚由纽约念书回来的黄知敏，于是有了美指。乞求居于旧金山但不惜两肋插刀的多年好友陈行一回港，于是有了摄影指导。行一念纪录片制作，平日拍的是黑白硬照。对于知敏与行一，《好郁》是他们的首部剧情长片。

同时在工作坊的另一学生 Joanne 带领下，某个周末我们徘徊于全港各大小女同志酒吧，物色演员。我其实只是负责看，大部份时候是 Joanne 开的口、派的名片（名片则是我前一晚影印出来的）。其中有一间，我一走进去，看到一块女孩子的脸及她穿的大花男装夏威夷衬衫，我跟 Joanne 说，只需要说服她。这是小黑。《好郁》也是菁与小黑第一次演戏。

虽然有写好的剧本，但对于我来说，没什么比每天花十多小时在计算机前工作的黄颂菁与当时正在街上兜售手提电话的小黑这两个真人更有趣。我们花了差不多半年时间彩排，透过与她们的接触，剧本的面貌大大改变了。有时我突然想到譬如说香港有地震这样的鬼主意，打电话给菁；原来已过半夜，当然她还在计算机前工作。她竟亦认为，这跟她的性情很吻合，她也曾有觉得世界太“郁”而她无法走下去的感觉。当然现在说来，已是多年前的事了，今天戏拍完，可能我们又都觉得，地面未免太稳定了。

演 Nicole 的 Colette 是资深的剧场及广告演员。她长期在英国生活，背景及经验都很适合角色。我九九年底开镜，很快把她们三人之间的戏拍完。戏未拍完行一便要回美国去。接手的甘文辉也跟我们很投缘。他念哲学出身，对身体、性别的课题很敏感。电影开拍前，漫画家一木替我们把整个剧本 storyboard 都画出来，再经过我跟两位摄影师商讨。我们三人对镜头运动都很执着且逐渐建立默契。开镜前，我跟行一说，摄影机如非必要，不许动。我要镜头非常静；有些镜头非常长，有些非常短。行一在现场经常讲的笑话之一：这是一出不郁的《好郁》！

拍戏的同时，所有人都有另外一份全职的工作，包括我自己。你可以想象“度”期是一个怎么样的噩梦。每一天来帮忙的 PA 都跟前一天来的不一样。大部份时候当监制、制片、策划、联络、副导的也是我，有些重要职位从来没有人做。一个多月下来，我们大致上把剧本拍完，奇迹一样。之后我大病了两场。

病后爬起来我重新写了一个补拍剧本大纲，于是有了性工作 E 这角色。她是国产的情人，与

³原文刊于游静，《好郁：剧本及评论集》（香港：青文，2002）。

国产有相似，也有对比。陈国产本来就是一名性工作者，但要在她也付钱购买性服务的时候，才凸显角色的层次，也凸显性工作的多元。

最艰难的还要来。我每晚放工回来，一个人坐在计算机前剪片至夜深，三个月后有一个九十分钟长的版本。长是长，但我横看竖看也不满意，不知道欠缺什么。我面对这样的版本整整一年，不知道是否应就此发行，或就此放弃。给好几个我信任的人看，也找不到答案。吾友陈若菲从台湾来玩两天，被我迫看影带，还要彻夜讨论，苦不堪言。但她对这版本很敏感，许多细致的地方都看出来了。

不久我看到学生洪荣杰的处女作《Invisible People》，觉得剪接不错，问他是否有兴趣剪《好郁》。在这个我最没有自信的阶段，如果不是杰仔伸出援手，《好郁》不会完成。许多个深夜，我们拿着电话筒，一次又一次，讨论每一个动画效果的设计，每一格光影的去与留。

第二个版本一次又一次的修改，我仍有我的顾虑。若菲又来两天，又被我捉来我家，即我的剪接室“上导修”。她看后，当下便打了一个电话，给杨德昌的剪接师陈博文（《牯岭街青少年杀人事件》、《一一》等）。两星期后我飞台北，在陈师傅身边看他表演魔术，用他的方法把我剪的两个版本结合。在师傅剪接室通宵达旦的那四天内，我第一次学习如何透过剧情片式的剪接制造人物的思想感情。我以为我对香港年轻的女同志心态有些发言权，但却是师傅这中年已婚男，把 Zero 及国产一步一步的感情发展深化了。

从葡国费加拿霍斯电影节回里斯本的途中，与巴西文化部的代表 Wanda 同行。她特别来替巴西的独立电影领奖。得奖的也是首次拍剧情长片的，从前跟我在纽约一起念书的 Karim Anouz。她问到香港资助独立电影的情况，我向她介绍艺发局。听到这是全港唯一资助独立电影的机关，以及它赞助的金额，全小巴的人都很吃惊。没人可以想象一个有如此举世知名电影工业的地方，原来只有这样可怜的资金，支持非主流的制作。我知道，电影是最辛苦的艺术创作形式。在最艰难的地方用最辛苦的形式创作，正如我们的美指知敏的话：简直是自杀！正因为这样，我要再一次感谢在筹备、拍摄、剪接，至发行每一个阶段帮助过我及《好郁》的朋友。我自然是一个倾向绝望的人，但对于创作、对于香港独立电影的日趋多元，我却同时充满希望。



《好郁》工作照，前景为导演（右）及美术指导黄知敏

阴魂不散——让我们爱《好郁》⁴

裴开瑞著 | 陈泽蕾译

鬼，往往被认为是旧日的身影，带点冰凉和湿黏，而且总是阴魂不散。不过，对于一些难以在尘世间安身立命的个体而言，幽灵意象却为我们另辟蹊径。也许，这正是酷儿文化中，特别多享受“酷异”的魑魅魍魉的原因吧。当一众惊惶大叫时，我们可以为希望而高呼吗？社会文化常常以鬼怪来比喻酷儿，从而加以毁谤、蔑视，甚至鬼怪化。久而久之，当我们看到电影中出现妖魔鬼怪时，会否反而产生认同感；还是即使被视作鬼魅，我们也能充满希望地尖叫？在“女女爱”的吸血鬼还未广泛现身之前，吸血鬼电影已经成为享受违规性爱的危险标记——德古拉伯爵就是形容枯槁，需要鲜血与圆月的月事“男人”。不过，自从 Harry Kumel 拍摄的“露淫”经典（camp⁵ classic）*Daughters of Darkness* 出现后，酷儿观众便雀跃地接受这个信息：“我们就是等待吸血鬼来咬一口，好让自己也成为鬼怪的一员”，而不用再感到羞愧。

游静的上一部电影《我饿》道出一个美国黑人女人与一只中国鬼魅在纽约同居后的纠缠。今回《好郁》则不再是一个明确的鬼故事。不过（至少对我而言），本片与当中的角色所渗透出一种同时是可爱、抵死、辛辣、忧愁、刺激的存在，一直缠绕我。藉着给予本片和片中角色的支持和关爱，希望电影中不断出现的种种可能性有朝一日可以成真。

我对本片的理解，与《好郁》在 2002 年香港国际电影节上映时，场刊中刊登的故事大纲有所不同。该作者某程度上把本片形容为冗长的乏味镇静剂，而没有理会电影中的幽默感和讽刺成份：Zero 就如香港很多青少年一样做散工，她喜欢任职色情网站，穿上性感服饰扮演电子娃娃的陈国产，并且秘密跟踪她。而陈国产则爱上一个有子有夫的性工作者。还有 Nicole 每晚通过观看陈国产的表演而获得性高潮。这些追逐、拒绝和引诱的游戏场境，设于经济上和精神上均已萧条而无甚乐趣的香港。饱受忧郁与觉悟的冲击，爱上香港看来是一个过份的要求。

⁴原文为 Chris Berry, “A Haunting Presence: Let’s Love Let’s Love Hong Kong”, 刊于《好郁：剧本及评论集》（香港：青文, 2002）。

⁵「露淫」出自法文 “se camper”，指“摆出姿态”，后来转化成英文的 “camp”，在当代西方酷儿/同志文化之中非常常见。在多数人的想法中，每种人/事/物都有“理所当然”的模样——不过，如果妳/你别出心裁，让人/事/物不以“理所当然”的面目出现，就有资格成为露淫的一员，文中众多酷儿文化常用字词的初步解释均可参阅纪大伟编《小小酷儿百科》，《酷儿启示录》（台北：元尊文化企业有限公司，1997），页 60-61。



为什么会出现如斯见解不同的情况呢？我还记得影片放映时，电影院中常常传来观众的笑声。尽管本片的调子并非兴高采烈，但其更大的力量，是没有向大众文化所要求健康愉快的酷儿“正面形象”所屈服——这些形象漠视了不论酷儿还是正典人（straight）的现实生活和当中的复杂性，而且尤其不能反映香港酷儿生态。《好郁》把场景置于不远的将来，作为出现可能性的开端。片中三人并没有被标明为女同志，但却是明目张胆的女女欲爱。她们都有点唯世独立，但在冥冥中却又互相影响，然后在某年某日因相遇而欢愉。

由于我对本片所提供看似非现实的可能性感到乐观，使我看《好郁》时想起 Ulrike Ottinger 的作品。她在电影中经常描画女性在荒芜的地方游历，当中充满超现实幻想，挑战观众的想象力。《好郁》中，三名女子虽然没有一起交谈，但也让人感受到她们好像 Ottinger 电影中的女角一样在奇幻的地方游历。本片制造的再现可以作为一种可能性，使想象成为真实，就像 Ottinger 在 *Madame X: An Absolute Ruler* 和《蒙古圣女贞德》（*Johanna D’Arc of Mongolia*）所用的表现主义手法一样。虽然剧中场景为现实环境，并且角色塑造大致上写实，但影片的意象却能推向超现实的领域。

另外，Ottinger 和游静电影中的主要演员都是全女班，令我想象到她们一起唱歌跳舞，而且就像《蒙古圣女贞德》的角色般一同在蒙古游历。这种想象也许比较夸张，相较之下，《好郁》没有过于天马行空的情节，从而加强了影片的说服力。例如，Nicole 日里是西化商界女性，夜里则沉迷于网络色情游戏；而陈国产则爱上来自国内的性工作者。尽管她们都有点奇形怪状，但三人所面对的限制（如：家庭、邻舍、工作等）却十分写实。电影中超现实的奇想往往是来自现今香港社会所加诸于女同志身份及文化各种本来奇形怪状的限制。

对于不熟悉香港的人而言，这些约束可能令她/他…们⁶感到惊讶。不少外来者（包括西方与中国国内人士）眼中的香港往往是一个开放的城市，香港人拥有珍贵的自由空间。可是在艰难的酷儿电影制作历程中，尤其是当中的独立电影，却呈现出更为复杂的香港景象。当香港在经济方面看

⁶由于译者认为“他”和“她”不足以表述纷繁的性（别）种类，所以本文把英文中不分性别的“they”译作“他/她 们”。当中所包括的除了“男”、“女”、“女/男”外，还有一些在现今语言体系未能表述或不想表述的性（别）。当然，使用省略号也是一种权衡之计，不过或许也在在表现了社会文化中，这些多元性往往是被加以省略的。

似开放的同时，相较之下，文化方面却十分保守。更有说香港的商业优势，是约束社会文化变异的重要因素之一。港人身处边缘社群甚少法律保障的社会中，大众对于失业的恐惧，成了她/他们工作和歧视别人的动力，并影响日常生活中所作的决定。男人如此，女人更不用分说。

一方面，香港与中国大部份城市相较，更早出现男同志桑拿和酒吧，而且数量也较多。另一方面却绝少男性，愿意公开其男同志的身份认同。他们常在晚间出没而在日间消隐。关锦鹏导演在为了纪念中国电影一百周年而拍摄的《男生女相》（*Yin and Yang*）中出柜。在此之前，他虽然拍摄了有一系列关于悲惨女角的通俗剧，提供了酷儿诠释的可能性，但就其性向他却保持缄密。及后，尽管其性取向已是公开的秘密，但通过《男生女相》中被访者（包括电影界的同业和朋友）抗拒谈论香港电影中同性情欲的再现，更让人明白到关氏之前的支吾和担忧是有原因的。犹幸，即使他有隐忧，他自《男生女相》后仍不断取得成功，《蓝宇》更成为他最成功的商业电影，使他的事业再创高峰。

假如关锦鹏的故事，是酷儿由幽灵转化为现身和参与的希望，某程度上是因为他在主流电影业中有长期的工作经验。香港独立电影不但资金匮乏，上映场地也甚少，幸好还有一些艺术工作者对推动本地独立电影制作不遗余力——香港艺术中心便是一个好例子。《好郁》中身处边缘以及站在生活门槛的角色，正是电影制作者游静至今的经历和本片发展的写照。

《好郁》在紧绌的资金下摄制，演员和工作人员都是义工，其中不少更是初次从事电影制作。影片的制作过程历时三年，期间在众多公共地方拍摄，但由于资源有限，故此无法逐一申请批文，所用的也只是数码摄录机。作为香港首部由女同志拍摄再现女同志的电影，对于香港国际电影节场刊中，那篇故事大纲的作者而言，本片摄制的艰难之处也许是另一个原因，说明为何“爱上香港看来是一个过份的要求”。但我认为每一艰辛的脚步，都对好像幽灵般浮现的女同志和独立电影工作者的可见性，有着重要的作用。我喜欢香港主流电影，但也深盼某一天，独立电影的领域得以扩张，就如 Zero、陈国权和 Nicole 面对和跨越部份障碍一样。本片的影象在我脑海中萦绕不散，给予我不少灵感，使我联想到其他不能忽视的种种可能性。所以，我希望在本文尾声说一句：“让我们爱《好郁》”。

裴开瑞 (Chris Berry)，伦敦大学King's College电影学系教授。编着多本讨论中国电影的专书，包括*Chinese Films in Focus II* (London: British Film Institute, 2008)及*Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution* (New York: Routledge, 2004)等。

让我们爱香港⁷

毕雷尼斯·利卢著 | 卢燕珊译

让我们真的，爱香港——但那有什么好爱？爱，是否关于你所看见，你想看见，或者，如佛罗伊德所说，关于对某些失去的幻想产生幻觉？跨越两年的时间，用打游击方式拍成的，《好郁》捕捉了世界上其中一个最经常被拍摄的城市真实影像，透过（颠覆了的）类型电影语言（情色科幻），然后质疑我们即将看到的——这少见的手法，某些早期“香港新浪潮”电影曾经用过。导演游静对她出生的城市亲密的凝视，明显地，她很熟悉这些情景：在这些挤迫廉租屋单位内，亲昵的情感得与私隐的匮乏打对台；在密麻麻的街上，生意人初哥与大陆妓女打招呼；看不见尽头的小商铺，不到半夜三更不收工；无处不在的邻里相互问候；都市的腐朽与永恒的重建，一方面怀缅过去，另一方面渴望寻求“现代性”。这些动人的景像，正是阿巴斯（Ackbar Abbas）所谓的“已然——错失”（*déjà-disparu*）。惊喜、疑惑，有时甚至是一阵忧虑刺痛，都来自导演迫近现实、细腻（时而幽默）的手法：性工作者的迷你胸围上的美国国旗、只卖可口可乐的超级市场、开幕后的香港狄士尼乐园为游客提供一个以尼克逊为名的神秘之旅、只有完全静止的人才能感受到的地震，而最具颠覆性的，还是完全以女同志欲望、行径、幻想筑构成的生活（它从而有乌托邦式的魅力）。唯一值得一提的男角，是那个可恶的地产经纪，他慨叹自己可惜不是女人。

电影的中心隐喻，是虚拟真实的计算机游戏“让我爱”，它为着了魔的客人提供年轻貌美的情色影像，不同的装扮、姿势、位置。只要按按操控杆，就可以爱欲流离地与她们“互动”。模棱两可的是客人的欲望——她 / 他们是否想去想象，虚拟女子背后原来是个真人呢？又或者，她 / 他们最终想要的只不过是一个吹气娃娃？陈国产（黄颂蓁饰）正是这样一位性工作者 / 表演者。她与妈妈（肥妈玛莉亚饰）住在廉租屋。国产得向她隐瞒自己的工作。她努力储钱为了买楼，虽然一部份的收入花在一位大陆妓女身上（张志坚饰），定时定候付钱给她买性。另一边，Nicole（顾嘉玲饰）为计算机画面上国产的影像心醉神迷。而精灵的男仔头 Zero，售卖任何可以赚钱的，由残破旧楼到催情药到中国制造的手提电话，却深深的被国产所吸引，并且开始跟踪她。扮演计算机娃娃的工作开始催毁国产，她变得越来越遥不可及、沉默及静止（她是唯一一个可以感觉到地震的人），不停地参观她永不会买的住宅单位。而且，除了与她买回来的爱人在床上的欢悦时间外，她是无法被搭上的，对 Zero 的初恋式求爱也不能作出任何回应。

导演游静是作家、诗人、酷儿运动份子及有丰富电影文化背景的电影及录像工作者。她（重新）创造了一个于我们似曾相识的、被后现代魂魄所萦绕的香港。这里，每件东西、每个信仰都可出售，但又每一样东西都可以是幻象。风水是用来勾搭的借口。在多部美国及亚洲电影中出现过的城市浪人的身影在本片中阴魂不散（由卡萨维蒂的《影子》到史高西斯的《的士司机》、列尼史葛的《2020》、许鞍华的《疯劫》、郑淑丽的《冷泉》或者蔡明亮的《洞》）。与香港比邻的深圳与中国大陆，有永远供应不完的廉价性爱、劳工、人工制品，再加上潜伏着的政治压抑——这些都是本片中经常出现的指涉对象。而后殖民的忧郁症——回归中国的同时亦被移交到全球资本主义的手中去，这种忧郁病与多位角色疯狂但无结果的赚钱活动互相映照。

在中国文化的脉络中，陈国产是一个后现代的魂魄，不是从过去回来，而是诞生自不远的未来；一个活生生的人，她的灵魂被虚拟世界所偷走。栖息于曾几何时熟悉的香港版图中，国产经常沉默的存在，赋予她周围所有事物一份不安的陌生感。一如马徐维邦经典电影《夜半歌声》中的怪物，爱她的人最终认不出她来。在一场夜景的偶遇中，Nicole 随便地问国产借打火机，然后就走了。国产也一样，再一次地，拒绝了 Zero。

⁷原文 Bérénice Reynaud, *Let's Love Hong Kong*, 刊于 http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/love_hk/。

毕雷尼斯·利卢(BéréniceReynaud), 美国加州艺术学院教授。著有 *Nouvelles Chines, nouveaux cinemas* (Paris: Cahiers du cinéma, 1999) 及 *Hou Hsiao-hsien's "A City of Sadness"* (London: BFI, 2002)等。

飘浮城市，飘浮自我：《好郁》⁸

马嘉兰著 | 卢燕珊译

一如电影英文名字 *Let's Love Hong Kong* 所说，《好郁》萦绕于有关性与地方的问题。故事是关于一班香港年轻女同志，她们之间、与她们居住的城市的关系。但电影同时带出更阔的问题：位置与错置、归属与无家感，以及一群主体，受这城市所建构。这城市的文化，恒常被一种处于夹缝间、被错置了的脆弱的感觉所笼罩。电影的广东话名字暗示了这主题：《好郁》。《好郁》大约可译为“在移动中”，有着急速、失向与震动的感觉。第一个字“好”，又有两个基本原素可被拆分成：“女子”。因此电影的全名，更贴切地，可理解为《女子在移动中》。

这部由游静撰写剧本、监制及导演的电影，是她的第一部长片，也是香港第一部由女导演拍摄的香港女同志长片。游静可算是来自香港及台湾年青独立女同志导演的新一代，《好郁》的主题、制作模式，以至其风格在某程度上，令人想起不少台湾电影工作者。《好郁》由台湾的陈博文剪接，他也是陈若菲《海角天涯》的剪接师。九十年代中在台湾及香港现身的新一批低成本、独立女同志电影，是过去十年两地酷儿文化百花齐放的结果。自九十年代初开始，台湾及香港酷儿社群之间，一直有稳定及不断增加的交流。两本九十年代主要的中文同志杂志《热爱》（G&L）及《土狗》（Together）均是台湾出版，但以两地读者为市场。近年，台湾及香港男女同志组织合办的「华人同志」大会系列，使两地同志社群的联系更巩固。九十年代冒现的两地同志文化轴线，为游静的电影提供了更阔的文本，而这部电影，毫无疑问是独立女同志电影新浪潮的好例子。

然而在这大文本底下，游静的电影却也可看成是地域性的，电复印件身很大部份是关于香港的地道特性，虽然跨国的联系处处渗透着这地道文化。电影很有力地表现出来的，是从甚少被呈现的香港女同志文化的角度，去再现香港。电影有意识地及策略性地，呈现这些从个体组成的小世界，作为构成香港都市生活的整体原素——属于大家的街道、小食档、地下铁、住宅大厦。但在其他电影，这些小世界绝少被呈现为这城市公共文化的一部份，无论是本地或是外国的制作。

《好郁》是一部充满引喻的电影，藉着三位女主角陈国产（黄颂菁饰）、Nicole（顾嘉玲饰）及Zero（小黑饰）的生活，投射在香港作为女同志的生态环境。三位女主角的日与夜场景，巧妙地与其他景象互接：包括在一个名为“让我爱”互动网站上，陈国产扮有点 camp 的性玩偶；还有仿 Discovery Channel 纪录片风格的长颈鹿片段，牠们出世的氛围、“高”不可攀的风度与在城市中游荡的真人陈国产不断平衡交接。Nicole 是一位女性化的优皮、说几国语言的广告行政人员。她的晚上是在她私己的虚拟幻想世界中渡过，穿着大胆的内衣，沉醉在一个多媒体环境中——有七个播放“让我爱”网站的荧幕。荧幕上，她的游标与国产被控制的影像互动着，镜头的大特写有意让我们看见那游标，正被她的手指诱惑地玩弄着的球状鼠标所操控。Zero 是位不停转散工的女子，她与其他人及她的猫狗宠物园，睡在一个超现实、像电影院般的空间。日间，她是内衣店售货员（我们见到 Nicole 在她的商店内，浏览挂着闪闪发亮胸围内裤的挂架）、地产经纪、汽车经纪及摆卖催情物品的夜市小贩。Zero 带租客参观住宅单位时遇上国产，之后被她迷着了，并开始在中跟踪她。同时，国产与她的父母住在一个挤迫的单位，又与一位女性性工作者保持着亲密的感情与性关系——她俩定时定候会在酒店房间见面，国产向她购买性服务。国产花很多时间寻找一个住所，可能她从未找到自己喜欢的地方，又或是她不能搬出父母的家，因为这样她会失去她所享受的，与其性情古怪的母亲的亲密关系。

⁸原文为 Fran Martin, *Floating City, Floating Selves: Let's Love Hong Kong*, 刊于《好郁：剧本及评论集》（香港：青文，2002）。

三位女主角之外，电影中最有力的角色，就是城市本身。香港惯常的节奏质地，在场面调度中处处可见。摄影机对城市挥之不去的注视，让我们的眼睛踌躇在夜市灯胆的暖光、Zero 夜游经过的立法局殖民建筑拱廊上对称的弧线、小食档男子与其手提电话的激烈交流，还有国产父母居住的廉租屋村内，那座像纪念碑般充满疏离感的外墙。在一个令人难忘的场景：我们看见黄昏时国产乘坐渡海小轮，小轮窗外是若隐若现的香港岛，岛上密麻麻的建筑物在湿空气反映的炽热光影中摇晃摆动。有点启示录味道：浮游中的城市。

电影提出的中心概念——在家感与移置感之间的张力，不单与城市，亦与它呈现的女同性主体有关。最明显的，电影很大部份是发生在室内，发生在三个女子各自的问题家庭。在 Zero 居住的怪异、仿如戏院的集体空间内，她安慰她的猫狗说，她等待着可以给牠们一个正式的家的那一天。国产无了期地寻找居所，而国产与她买回来的恋人，在酒店内那个临时假装的家中，两人谈到要储蓄多少年钱才能买一间正式的屋。即使 Nicole 的豪宅也只是间不可住的家：感觉到这个空间有点不对劲，她请风水先生来告诉她，这间屋风水不好是因为前窗被电话杆的气所冲、灯光不足，而她的风水金鱼又都放错了位置。

安定与不安感之间的张力，在几个细节中明显见到——那令人联想到香港自身时常被人提及的“夹缝”处境，源自她的殖民历史及她与中华人民共和国的暧昧关系。文化上的“中华性”主题——如何达致、如何证明，或者如何处理与她的关系——不停浮现：产母语重心长地教她要学识怎样做萝卜糕：“一定要识做，你是中国人嘛”。“让我爱”网站上的女子根据不同的“中国”主题而穿戴：似从古装剧走出来一般的公主，到害羞地解开彩蓝小凤仙纽扣的女孩，以至一下一下地露着底裤的女学生，背景有肆意地（错）引的中国旗——黄色五星配鲜粉红。然而对中国及“中华性”如此狡黠又风格化的引用，大抵解构了以国籍作为身份的概念多于强化它。同样地，当 Nicole 告诉风水先生她的父母是日本、英国及中国北方混血儿时，他乘机扯着这个中国元素并声称他俩是近亲同胞，因为他的父母也是来自中国同一地区。虽然 Nicole 的语言及文化上的混杂，一如她在不同处境下努力游走于英文、国语、广东话之间，令风水先生轻易地借助他的共有“中华性”概念，来说他要说的话。在这处境下，Nicole 的角色用以暗示一个人的归属感是来自文化融合主义多于文化本质，来自跨文化的流动性多于家国的根。

建筑地方与无地方感之间结构中的张力，其中一个最清晰的能指，也是电影的中心主体：“让我爱”网站本身。我们见到 Nicole 对它产生强烈的情欲眷恋。网站抽象及移离社会背景的特质（类似这地区女同志网络文化运作的模式），反而助长现实中女同志自身及社群的发声与凝聚。虚构的网站适当地表达了当地同志网络文化的吊诡特性：一方面是非物质性的，另一方面将大家日常真实生活的物质性细密地交织在一起；一方面它是无身份的、短暂及流动的；另一方面却催化了活生生的、性主体及互连的本地形态。

如果香港在电影中是一个不自在地飘浮的城市，受其“中华性”的暧昧及纠结的关系所界定。那么，女同志自身也承受着一种相似的流动与移置。当三女子受各自不同的情欲与存在渴望所激发及驱使，而游走穿梭于城市内的风景，她们的飘流似乎是一种性主体的象征——这性主体的位置，在整个文化的脉络中，充满危机与不安。国产徘徊于不同的空置单位之间却找不到可住下来的；Zero 游离于不同散工之间；而 Nicole 将她所有的情感与性欲能量，投资在网际空间虚拟的短暂世界中。如果我们将三位主角读成为对香港女同志主体的一个隐喻，那么电影似乎暗示着，女同志自身，也是在这一个飘浮城市中的飘浮主体。（如果这样阅读的话，《好郁》的女同志主题或许可与台湾导演蔡明亮电影中无休止地移置、流动中的酷儿主题作比较，而蔡明亮亦是游静自称对其作品有重要影响的导演）。游静的电影有力地展示一个“郁动中的主体”的苦痛与困难，也

有力地表达了作为女同志，活于后现代、后回归的香港，独有的愉悦与可能。它不是一味歌颂混杂文化及流动的性身份而毫没批判。相反地，《好郁》以它怪异、含讽刺味道的幽默感、丰富的指涉风格，还有对本地女同志生活处境的动人注视，就处于廿一世纪初停不了的香港，城市文化中的身份、性身份及有关地方的课题，引发出重要的提问。

马嘉兰(Fran Martin)，澳洲墨尔本大学文化研究系教授，著有 ***Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary*** (Duke University Press, 2010) 。

爱在好郁的空间⁹

梁学思

折字游戏

《好郁》对后九七香港社会中的种种矛盾和讽刺作出了独特的写照。片中人物周旋于科技、欲望、商品与记忆中，认不清自己是否正穿梭于混杂斑驳的都会生活，抑或受制于这城市的超速步伐。好郁：本作动词的“郁”驯服为被动的形容词。陈国产感到只有完全静止才能觉察到的地震后，忧虑地跟她妈妈说：“我觉得世界好郁，但我自己却一动也不动。”然而，好郁何尝不能读成好郁，如好动、喜好动感？Zero 正是好郁一族，无论赚钱谋生抑或追随爱欲，都寄予活泼的生命力。陈国产对世界好郁的焦虑，在 Zero 身上变成向前冲刺的活力。好郁：在银幕上看似《女子郁》。《好郁》呈现的正是女子空间，记述好郁的女子如何在好郁的都市空间寻找她们的去向。

欲望与空间

居住空间应是香港最价昂物贱的商品。买楼是大众的香港梦。多年来炒楼风气确令不少小康之家眨眼间晋升为百万大户。然而九七金融风暴后楼市一蹶不振，背上负资产的穷破业主俯拾皆是。对于中下阶层的平民百姓，买楼往往只是一个遥不可及的浮标。《好郁》对香港人的买楼梦有着别出心裁的讽刺。Zero 和饲养的小猫“落脚”于弃置的电影院，在狭隘的座位中布置出家的温馨。陈国产和家人同处公屋的狭窄空间，不论烧饭、进食、消闲、睡觉都不离斗室。看房更是国产的嗜好。一栋又一栋剥落破败的楼宇，在嘴甜舌滑的房产经纪口中成了“又有 view 又有 feel”的居所。当然，并非所有香港人都屈居于低劣的居住环境。年轻的企业高层 Nicole 住的便是陈国产和 Zero 梦寐以求的美丽家居。但 Nicole 对空间另有要求，不惜破坏风水，每夜在房子幽暗的一角享受网上春色。像在 Zero 邻座上色情网的男人一样，Nicole 需要把家居扩展进模拟空间。互联网络成为一种模拟地产，身体与空间，纯属商品交易，构成一项无法抗衡的买卖关系。



模拟空间中，陈国产只是 Nicole 出价把玩的商品，公寓里，陈国产拒绝和妓女“免费”造爱，觉得唯有付钱才算拥有。人与人之间的亲密关系，似乎只能呈现于空间收窄的环境下：Zero 在地铁座位上滑向陈国产，陈国产从双层床上格爬到下格与母亲共眠。人对空间的欲望，与人对彼此的爱念，在电影里结上了复杂矛盾的关系。那些长颈鹿片段，乍看似是穿插于欲望游戏中的过场戏。这个跳皮又带点浪漫的寄寓，开的却是一个严肃的玩笑。野生动物纪录片的旁述解释：“你们知道长颈鹿为什么伸到那么高的地方去觅食？因为没有低等动物跟它们抢食嘛！”后九七的香港人也仿佛沦为不能或不肯往高处觅食的低等动物。Zero 最喜欢陈国产修长的颈项，但片尾的

⁹原文刊于游静，《好郁：剧本及评论集》（香港：青文，2002）。

陈国产却卷起津领毛衣盖着颈，始终不肯拉近自己与 Zero 的空间。也许陈国产背负着太沉重的符号包袱：代表一国的产品，如何有寻觅自主的自由？也许我们能更轻松的寄望 Zero，一个解构了名字的名字，消解了自我的自我，零星自在，逍遥向前。

女同志的自我书写

《好郁》洋溢着时下香港社会的后过渡情怀，是一部不少香港人都能认同的电影。与此同时，《好郁》亦是一部不折不扣的女同志电影。《好郁》开拓的同志空间，与呈现于主流电影中的有所不同。坚定的独立精神和女子主导的制作班底，令片中人物的造形、语调以至幽默感，都和香港女同志圈有不言而喻的默契。女同志的情欲戏，如 Nicole 躺在计算机前自慰、陈国产和妓女在公寓偷欢，拍得清新坦荡，完全脱离了主流电影一贯猎奇或拘泥的处理。陈国产和 Zero 更是香港 TB 的典型：被陌生人评头品足或索性当男孩相待、在卡拉 OK 深情地唱男歌手的情歌……漫不经心的小节，却能令女同志观众感到亲切、温馨。Zero 在剧终清唱苏永康的《我女人》，改写主流异性恋文化以抒发女同志情怀。同样，《好郁》从女同志的角度书写香港，把这些从来就属于大家却一直受制于别人的大故事，还给我们。

梁学思（Helen Hok-Sze Leung），加拿大 Simon Fraser University 性别及妇女研究系副教授，著作包括 *Undercurrents: Queer Culture and Postcolonial Hong Kong*（Vancouver: UBC Press, 2008）等。

跟陈国产的悄悄话¹⁰

邓芝珊著 | 翁筠婷译

紧急状态。别让战争在我们的身体间爆发。让这牵连发生在别处。如此我们的身体不会立即被紧握的双手、温暖的拥抱所肢解。¹¹

每个人生命中，往往难以承受一己之身的繁复。¹²

很少有电影能像游静的《好郁》那样引起我心中的共鸣，那振荡之强以至于需要一篇稍有不同的回响。或许可称之为反脚本（counter script）吧，在银幕上邂逅了虚构的女同志身体、声音和欲望。还是，她们真是虚构的吗？陈国产（黄颂蓀饰）、Zero（小黑饰）和 Nicole（顾嘉玲饰），作为这部电影的女主角，在那被描述为不那么遥远的未来的背景中，彼此错综复杂地或相关或无关着。

我想象着，如果我着手拆解《好郁》的谜团，我便能开始了解在都市围城（urban enclave）中矛盾的女同志情欲与亲密关系。其矛盾之处在于，只要你观察入微，女同志欲望在日常生活中其实是显而易见的，但在公共话语中仍然隐于无形。你知道，我时常对香港究竟可藉由它一千平方公里的方寸之地提供什么而感到困惑。边界由生活在其中的人们所创建。距离很短，但我们内心却感到广漠。

陈国产，直译成中文时意指“中国制造陈”，是一个色情网络上的性工作者 / 表演者，对比香港

¹⁰原文为“Epilogue”，刊于 *Conditional Spaces: Hong Kong Lesbian Desires and Everyday Life* (香港大学出版社, 2011) 一书内。

¹¹ Nicole Brossard (translated by Barbara Godard), *These Our Mothers Or: The Disintegrating Chapter* (Montreal: Coach House Quebec Translations, 1983), 15.

¹²同上注。

的步调，她的步伐十分缓慢。**Nicole** 是上层中产阶级的职业女性，拥有可恣意挥霍的金钱并只能透过名为“让我爱”的色情网站迷恋着陈国产。她对着国产的影像自慰，在网络上改变国产的衣着并操控她的行动。**Zero**，是个典型的男仔头（tomboy），或用粤—英语来说所谓的“TB”，她打着各种零工，当她在试图推销给另一位客人的公寓中看到陈国产之后，便开始追求跟踪她。¹³陈国产住在家中，和她关系亲密的母亲（**Maria Cardero** 饰）却不知道她从事的工作和她找性工作者（**张志坚**饰）寻欢的事。**Zero** 住在一个废弃的戏院，那里已经被改造成单丁位居住的小隔间。**Zero** 在城市里跟踪着国产。某天看到她邻居的笔记型计算机，因而发现国产是个网络性工作者。她想藉着给国产手机贩售来劝她离开这个工作。



观众，包括我自己，随着她们的生活进而了解到国产与城市的疏离、**Nicole** 的失眠，以及 **Zero** 的孤寂。如同片名「好郁」所暗示，我们见证了这些角色在一个快节奏的城市里引领并调节自己生活的力量。¹⁴透过她们对女人的欲望以及她们对女同志的不可见（lesbian invisibility）所采取的反抗策略，这些角色充分地展现出能动力与自我赋权。

请容许我开门见山。我想要探讨女性角色间的亲密如何被协商、拒绝、想象以及作为避难所。这必须从主角陈国产说起。因为陈国产恰恰是亲密的概念得以被建构、关系得以被定义的中心。她织成这个网络，并透过她作为网络性工作者、欲望的对象、女儿以及大陆性工作者的顾客等多重角色而将这张网收紧。她演绎出亲密的追求、渴望、勉为其难和物质化，对有同性欲望的女人来说意味着什么。的确，我已将自己对亲密的定义投射到这部电影和相关角色中。我理解、哀悼并思忖着她们的力量和固执。我想要了解她们的亲密关系如何实现。像一块亚麻布的毛边，我让松散的丝线穿过我的指间以梳理它们存在的意义。我们可以从陈国产和 **Nicole** 之间的关系开始。

欲望对象

“欢迎光临，**Nicole**！”

¹³ “TB” 与我们通常在一般男女同志学术研究所熟知的阳刚女同志（butch）身分相似。这个术语用来指称惯穿男性服饰来表现阳刚气质的女人。TB 通常被期待会与阴柔的女性交往，并且会把她们称作自己的“G”。近来，“TBG” 这个词被广泛使用来意指欲望 TB 的阴柔女性。中性的（androgynous）、不于两者间区分者则有另一个称呼：“PURE”。我一直对 TBs 和女跨男（Female-to-Male）跨性别者之间的分界感到质疑。这方面的研究还有待进一步地调查和纪录。

¹⁴ 在广东话中，“好”意指“很、非常”而“郁”则表示“移动、运动”。当两个单词并置时，它们的意思是“强大的振动”或“强烈的移动、运动”。

一个男性的声音宣布 **Nicole** 回到“让我们爱”网站。**Nicole** 把陈国产当成网络上的欲望对象来意淫。她自慰并不断更换陈国产的服饰来刺激自己的欲望。服装从传统中国“旗袍”、修女服、警察制服到辣妹装。而陈国产调情和诱惑的姿态则始终如一，就好像身为网络色情表演者对她而言就是一份工作。她能想象自己出现在这房间的屏幕上吗？这间房间黑暗，并且在中央和两旁都堆叠着一台又一台的屏幕显示器。它唯一的目的是让 **Nicole** 享受她私有的颤栗。是什么让网络性爱如此吸引 **Nicole**？它是一件安全、隐蔽且机密的事情。**Nicole** 可以操控屏幕，将她的幻想投射到陈国产身上。陈国产则在真空中执行那些幻想并以取悦 **Nicole** 为宗旨。亲密透过通讯科技被斡旋，而女同志欲望被局限于客户端与网络性爱对象之间。这是多么讽刺，幻想着一个网络性对象好像她只让你操控！透过新媒体和通讯科技，陈国产作为一个数字影像可供所有人使用。在美国洛杉矶的 **Nicole** 可以拥有丝毫不亚于香港 **Nicole** 的跨国的性连结。我们对再现于数字地景中的性（**sexualities**）的理解已经被动摇且问题化。身分在网络上保持着流动而数字的邂逅提供了社交性。地理的疆界变得模糊了。¹⁵国家和城市渴望成为「科技圈」。¹⁶让我告诉你，便利是最重要的。就像莫林·麦克莱恩（**Maureen McLane**）所总结的：

亲密看似是接近与认识身体的一件事情（或一项技术、一种话语）。因为这种亲密会说话，它的话语是原始、简洁和纯粹的：身体的语言带来罕有且完美的演说。¹⁷

在都市区域的女男同志与酷儿文化中，网络空间已经越来越流行。“计算机中介的通讯”所允诺的自决性，让生活在无法“出柜”环境里的女男同志和酷儿们能够较容易地与彼此认识并发展网上社群。¹⁸裴开瑞（**Chris Berry**）和马嘉兰（**Fran Martin**）在他们对台湾与南韩的女男同志和酷儿的网络集结研究中指出，网络的近用性有助于相同社群的崛起。于此同时，政治运动家则对网络身分的匿名性是否会复杂化公共社群的动员策略抛出了疑问。个人身分仍保持谨慎且受到保护，既不稳定也难以触及。运动家可以在虚空间里号召会议，但一旦涉及到实质的直接行动，总是存在计划遭遇停摆与生活受到威胁的风险。压迫的环境自然需要替代性的政治组织策略。邱素玲（**Olivia Khoo**）即指出在马来西亚的女男同志与酷儿们如何联系离散海外的马来西亚人来建立社群能力、分享动员策略，并动摇其边缘化的位置。¹⁹

离开社会运动，我总是怀疑信任怎么能如此轻易地就在网络上建立起来，仿佛造访过几次 **Fridae**

¹⁵有关网络城市经济（**cybercity economies**）的分析，参阅 Vincent Mosco 的文章“**Webs of Myth and Power: Connectivity and the New Computer Technopolis**” in *The Cybercities Reader*, ed. Stephen Graham (London: Routledge, 2004), 199-204. Urbanist Anne Beamish 的“**The City in Cyberspace**”在同一本编辑读本中提供有关都会城市如何于视觉空间中被再现的讨论（Graham 2004: 272-278）。她的论点是网络参与者创造出虚拟城市以达到社交的、创造的需求，从而发展出替代性的身分。使用都会主义（**urbanism**）作为框架，她质疑这些虚拟城市在真实世界中的可行性，并检视物质城市的形成条件。

¹⁶ See Manuel Castells and Peter Hall, *Technopolies of the World* (London: Routledge, 1994).

¹⁷ Maureen McLane, “‘Why Should I Not Speak to You?’ The Rhetoric of Intimacy,” in *Intimacy*, ed. Lauren Berlant (Chicago: The University of Chicago Press, 2000), 435.

¹⁸ Chris Berry and Fran Martin, “Syncretism and Synchronicity: Queer ‘n’ Asian Cyberspace in 1990s Taiwan and Korea,” in *Mobile Cultures: New Media in Queer Asia*, ed. Chris Berry, Fran Martin and Audrey Yue (Durham: Duke University Press, 2003), 87.

¹⁹ 参见 Olivia Khoo, “Sexing the City: Malaysia’s New ‘Cyberlaws’ and Cyberjaya’s Queer Success,” in *Mobile Cultures: New Media in Queer Asia*, ed. Chris Berry, Fran Martin and Audrey Yue (Durham: Duke University Press, 2003), 222-244.

的聊天室便意味着我和某个虚拟朋友 / 伴侣之间形成了某种关系。²⁰电子邮件讯息有相同的效果。我们阅读、解释那些字里行间的动机，从来没有如此平凡却又好奇、直接且持久。因特网上的摄像像是我们想成为的虚构品。我们可以选择我们想要被看见的样子。就这层意义上来说，人身安全便成为女男同志与酷儿们特别关注的问题。歧视具有许多实质上的影响。作为一个女同志，如果我的身分在未经同意下被曝光，我可以归纳出的恐惧清单如下：丢掉工作、被逐出公寓、无法获得适当的健康保健、友谊与家庭关系受到破坏，以及各种形式的仇恨犯罪。虽然 **Nicole** 对陈国产的渴望是情欲多过于信任，但我们不应该忽视新兴通讯科技在定义亲密关系时所扮演的角色。

然而，如果我要想象陈国产登入并成为女男同志与酷儿网络社群的一部分，那画面需要竭尽所能才能浮现。其一，她与父母同住在一间 **200 尺** 的套房，而隐私在香港这样的城市里是一种特权。计算机应该要放在哪里？要如何安置在这样狭小的房间？她如何负担得起联机上网？再者，在网咖等其他公共场所上网浏览酷儿的性信息很难不被旁人窥视。若留意陈国产和其他许多香港人所居住的空间，这种不可能性是真切且实在的。弗瑞得·杜威（**Fred Dewey**）所谓“网络都会主义（**cyberurbanism**）作为一种生活方式”的概念或许其实是夸大其辞。²¹

人们需要在社会的、公共的都市空间来产生连结。作为一个欲望其他女人的女人，她的身分可能会因此曝光。有些人也许会进入尼娜·韦克福德（**Nina Wakeford**）所谓的像网咖这样的混合式空间（**hybrid space**）。人们可以抛下其性别化的身体登入并旅行，而不带着“物质的 / 生物社会的现实”（**material / biosocial realities**）。²²韦克福德留意到我们的身体如何消费物质和想象的空间，以创建出科技地景。这些景观横跨都市中心、全球经济与国家边界。当我们登入网络，我们的身体不会抛弃我们；反而，我们透过富有创造力的代名词与描述性的身体部位而使其增殖。诚然，在网络空间的生命中，我们可以臣服于许多身体。

但是，如果肉身性（**physicality**）是重要的而能见度（**visibility**）是必须的，那么陈国产则必须是真实的，而这件事本身对她而言是具有威胁性的。

陈国产：（对着放在迭床上层的镜子，喷古龙水）这个工作的唯一要求就是，我不能让任何人知道我究竟做什么维生。（穿上夹克）

（下一个镜头，产靠在屋苑的栏杆上，一副沉思的模样。）我经纪人不希望让客户知道我是有血有肉，会和她们一样走在同一条街上的。就连我妈都不可以知道，因为我经纪人说，可能我妈咪的朋友，甚至我妈咪自己都很有可能是我们的客户。而她们最不想发生的事就是在街上遇到我——一个真正的人。

但她不需要在她与 **Nicole** 的关系中担心这一点。**Nicole** 可以在任何时候以想要的方式拥有国产。有时候，亲密可以如此被安排并被预期，不是吗？可以用过程控制的欲望，如其所是，只会被网络电缆的突然断线所干扰。

²⁰除了香港女男同志与酷儿之间流行的 **Fridae** 网站（www.fridae.com）之外，中文读者与中文输入者则经常使用在香港雅虎（www.yahoo.com.hk）“同性关系”分类下所列出的网站。其中一些网站有自己的聊天室和电子布告栏。**ICQ** 和 www.gaystation.com.hk 仍被许多人用来造访其他生活在香港的女男同志和酷儿们。

²¹参见 Fred Dewey's *Cyburbanism as a Way of Life* in *The Cybercities Reader*, ed. Stephen Graham (London: Routledge, 2004), 291-295.

²² Nina Wakeford's *Gender and Landscapes of Computing in an Internet Café* in *The Cybercities Reader*, ed. Stephen Graham (London: Routledge, 2004),

亲密的商品化

陈国产与她爱人间的对话是热烈且没有边际的。我们瞥见她对另一个女人的欲望。作为一个孤独存在的代表，她的舒适区是透过付钱购买性工作者的服务建立起来的。在此没有什么出乎意料之外的。对我来说，并不难理解她为何选择从事性工作又找性工作者寻欢。约会都是有规律的。时空档根据她的要求而被完美地填充运用，支付商定。她同意接受以技能和诚信执行的服务。而控制这种情况是她的拿手好戏。



何春蕤对台湾性工作者的研究提醒我们性工作者与顾客谈判过程中的潜在能动性。专业化服务透过分配货币金额至每个服务来维持。这并不是说性工作者不会因为他们的职业而遭遇暴力或压迫等情况，但我们需要承认性工作者用以保护自己及其利益时所运用的专业智慧与谈判技巧。换句话说，性工作者在他们的商业交易中，重新定义了性别动力学以及身体政治。²³

陈国产的情人想要与她发展超出服务约定的亲密。但她仍坚持付费。

产的情人：（两人在床上，国产用手指滑过她情人的大腿，产的情人抚摸她的手臂）喂不如我这次不收你钱？

陈国产：神经病！

产的情人：（温揉地推着产的手臂）这次啊，只是这次啊？

陈国产：（抚摸着情人的大腿）我不给钱怎么知道你是我的啊？

产的情人：（拉着产的手摸她的大腿、胸部和肚子）你怎么知道这部分是不是你的啊，这部分是不是你的，这部分是不是你的……

陈国产：（拉开她情人的手，指着她的大腿、胸部和嘴唇）因为这里我给了钱，这里我也给了钱，这里和这里我都给了钱，就算是这间房，这些时间，我都给了钱

产的情人：（直钩钩地看着产）那你……又是谁的呢？

（产从床上站起来，将情人扑倒。产的情人咯咯笑起来）

²³我发现何春蕤的《自我培力与性别操演：与台湾性工作者对话》（桃园：性/别研究室，2003）在问题化某些关于性工作和性别关系的女性主义观点方面非常有帮助。性/别研究室(<http://sex.ncu.edu.tw>)位于台湾国立中央大学，出版了一系列关于性工作与酷儿性的编选书籍。关于香港女性性工作者的工作经验，参见紫藤与社会政策中心（香港理工大学应用社会科学系，江绍祺博士）合作的研究报告：

www.acad.polyu.edu.hk/~sscsps。参见紫藤与进一步多媒体共同出版的《亚洲性坊间》（2002）以及《性是牛油和面饱》（1999）。更多信息可造访 www.ziteng.org.hk。

最终，有心照不宣的规则。

对陈国产而言亲密是一种商品，就如同商品在香港这样的社会是被高度计算的。在按时计费的酒店房间与她的情人做爱是令人满足的。她对她的情人谈到，自己未来想在某个离岛给自己和母亲买套房子的计划。作为回报，她的情人详细说了她的儿子和未来规划。交换是令人感到亲密与温暖的。嬉笑和玩闹全都看似真情流露，好像金钱与一切无关。我想知道，要如何定义陈国产和她情人间的灰色地带？是否有某些时刻她宁愿当她是情人？或者，我是否问错问题，做出了禁忌的假定（the forbidden assumption）？情人对我而言并不排除金钱交易。浪漫建构在我的支出上。也许她是她的情人，而她所付给她的那几百块钱只是用来确认这个关系，同时验证陈国产本身网络性工作者的职业。

长颈鹿的画面经常在背景或者作为一种亲密的图解出现。长颈鹿似乎成为陈国产的灵感来源。在与情人的对话中，她富有情感地描述着它们。她用语言描述它们行为的复杂难懂。她甚至表演了长颈鹿如何对彼此示爱。它们生活习性以最独特的方式吸引着她。

陈国产：（和在浴室里的情人说）（伸出她的手臂，模仿她所知道的长颈鹿）它们伸长脖子然后弯下头去喝水。因为它们可能会脑充血而死。它们吃东吸时用条舌舔来舔去。

产的情人：（打断她，画面照她坐在马桶上）你觉 D 长颈鹿好得意？长颈鹿也觉得你重得意。你识得赚钱，又识得驶钱来跟我做爱，又识得驶钱来看我拉屎。你话你几得意？

长颈鹿优雅、高贵的同时也是奇异的生物。即便如此高大，它们仍需要常绿乔木的保护色。马嘉兰形容它们拥有“超凡脱俗之姿与崇高神采”，与陈国产在香港都市地景中漫无目的的漂流并置。²⁴即便陈国产的长颈鹿独白遭到她情人的嘲弄和镜头外的笑声。这奚落的片刻却告诉我她是非常真实的，在某种意义上，她与情人间真诚的关系是她得以在香港这样的城市里生存下来的关键，在这里女同志情欲总是如此孤立和暧昧不明。她情人的嘲弄可以视为一种亲密的象征。镜头外的笑声则可以被当作警钟之响，同时提醒她自己和电影观众那在酒店房间外敌对的世界。我畏缩起来。我知道我们就像长颈鹿一样，伸长着脖子取得至高点观看，并因此感觉安全。我感到一股冲动想拆卸我所加诸在自己身上的一切和别人对我的期盼。这沉默，以女同志的不可见吞蚀着我。²⁵这环境，是如此沉痛的含蓄。²⁶

²⁴ Fran Martin, *Floating City, Floating Selves: Let's Love Hong Kong in Ho Yuk: Let's Love Hong Kong: Script & Critical Essays*, Yau Ching (Hong Kong: Youth Literary Book Store, 2002), 43-49.

²⁵ 在香港，有关女同志欲望和性的电影与影像再现，很少是由女同志和／或酷儿女性本身所创作。游静的《好郁》是第一部女同志剧情长片。游静制作过许多探讨酷儿欲望、政治与社会问题、性别议题，以及性与流行文化的短片。她亦撰写上述议题的相关文章，发表在杂志和报章上。除了游静之外，独立影像艺术家鲍蔼伦亦从作为一名女同志女性主义者的角度，创作短片及影像装置艺术。在此，我并不单指就流行再现而言的女同志不可见性。其不可见性也适用于女同志空间，尤其是可供女同志、双性恋者和酷儿女性集结，使其得以参与社交和获取支持的空间。尽管男同志的空间已商业化并于街头可见，女同志的聚会空间却更加趋于模糊并位于公寓或商业建筑的出租楼层。阶级和性别差异，对任何女同志与男同志空间的分析来说都是至关重要的。

²⁶ 有关含蓄（reticence），我受到丁乃非和刘人鹏于《性／别研究》第3&4期合刊中发表的文章〈罔两问景：含蓄美学与酷儿攻略〉所启发（1998年9月，中央大学性／别研究室出版）。透过与游静的谈话，我从而了解到含蓄的概念作为可能的暴力，尤其是在亲密关系以及在更广泛的社会运动脉络中，运用沉默作为使女同志和酷儿欲望噤声的手段。

拒绝亲密

Zero: (坐得非常靠近产, 并倾身和她说话, 产显得不舒服) 我跟你好久啦我叫 **Zero**。(我见过你) 那次看楼, 我做地产。

陈国产: (一直朝 **Zero** 的相反方向看) 我叫陈国产。

Zero: 我知道啊。你怎么那么慢啊? 你好好玩。

陈国产: 好玩? 我不认识你啊。

(产垂着眼往下看, 接着看向别处, 移动她的身体并玩着自己的手)

Zero: (挖苦地) 你认识很多人吗?

(下一幕显示产在网站上, 穿的像个秀场女郎在搔首弄姿, 光标操控着她的动作, **Nicole** 一边看着一边脱衣服。下一个镜头回到 **Zero** 和产在地铁上。镜头再度切换到产在计算机屏幕上扮成性工作者在搭顺风车。**Nicole** 继续脱衣服。)

Zero: 你喜欢吃什么啊?

(**Nicole** 看着屏幕, 开启按摩棒, 接着开始自慰。)

Zero: 我喜欢吃萝卜糕。(Zero 对产微笑) 你在哪个站下车? (Zero 认真注视着产。Zero 的目光看起来有点悲伤)

陈国产: 你呢?

Zero: 你在哪个站我就在哪个站下车咯。

.....

Zero: 为什么你总是阴晴不定的? (Zero 转向后去摸了产的颈子)

(下一幕显示产在网站上自慰。**Nicole** 自慰。)

你知不知道呢, 从后面看, 就是在我现在这个位置, 你的脖子比一般人长一点点啊。(下一幕秀出长颈鹿在树后面的长脖子。)

(产表现出不快并移动远离 **Zero**)

陈国产: 你总是跟着我。你想要怎样?

(**Nicole** 自慰与呻吟的镜头)

(Zero 想触摸产并按摩产脚。产用怀疑的神情瞪着 **Zero**。)

没有什么比国产和 **Zero** 之间的关系更明白地痛苦与脆弱的了。我变得对词汇以及它们所无法清晰表达的东西感到厌倦。在地铁上, **Zero** 触摸国产, 她的额头、她的颈子, 毫无预警却深情地触摸着。国产挪开身体远离 **Zero**, 表现出她的反感。

国产化身为对亲密的强烈恐惧, 这恐惧来自 **Zero** 的接近。这样的邂逅并不像她惯常与情人的约会那样是预先安排好的, 它过于胁迫, 太容易辨识, 而且毫无疑问地, 随手可得。那么, 有什么可背叛的? 又有什么好兴奋的呢?

然而, 唉, 我们悲剧的女主角, 仍不屈不挠地追求着国产。一副有着欢快模样的孤独灵魂, **Zero** 跟着国产, 从她的住处到天星码头, 终于得以在地铁列车上与她并肩而坐。尽管如此, 这触摸对国产而言是带来创伤的 (traumatic)。回到月台上, 阵阵的晕眩和地震粉碎了她所渴望的、需要的舒适。最可笑的是她竟因此发起烧来! 这几乎仿佛 **Zero** 的触摸象征了某种非常陌生的东西, 某种对国产的亲密地带而言过于庞大且未知的东西。不想被触摸的感觉是如此深沉而强大, 以至于它呈现出一种她为了生存所必需的“石性” (stoneness)。在这种情况下, 为了生存, 必须要冷酷无情。

这是否让国产更富有魅力?

林达·霍来尔 (Linda Holler) 将触摸带到另一个层次的讨论, 她认为,

触摸的感觉, 是我们与世界的联系当中最亲密的, 因此它成为我们的智慧与神经官能症之家。当自身 (self) 与非我 (not-self) 相遇, 边界便模糊了。在任何触碰中, 我们同时触摸与被触摸; 我们给予并接收。²⁷

触摸被理解为一种, 在身体上与心理上, 我们可轻易地与之联系的基本感觉。我们不能否认其情欲的特质, 也不应忽视它在疗愈方面的潜能。我们寻找手的温暖、拥抱的真诚和脚踝的刺麻感。我们透过触摸表达我们对他人的情感。这份渴望让我们存有期待。

陈国产从窗隙间偷窥 Zero, 并听到 Zero 被她拒绝之后的啜泣。国产如何在下一个画面中有意识地咽下自己的情绪! 它已然已经激起了一些情绪, 短暂的, 但仅足以抵御任何情感的投降。

一个阳刚女同志 (butch lesbian) 的名声和其女同性恋的男性气概 (masculinity) 取决于她在性方面的不可触性 (untouchability)。²⁸ 公开展示情绪或情感将会危及其根本的阳刚代表性。阳刚女同志的可见性, 使她们很容易成为明目张胆的恐同症和肢体暴力等行为的目標, 例如警察脱衣搜身、言语攻击、殴打、性暴力和性创伤。阳刚女同志对这类暴力行为的回应, 如同费雷思 (Leslie Feinberg) 和安·维克维基 (Ann Cvetkovich) 所指出的, 一直是像石头般僵硬的。这种公开的“石头态度”, 一直以来作为阳刚女同志必要的生存策略和保护形式, 不论她们在酒吧社交或在工厂生产线工作。²⁹ 作为替代, 阳刚女同志依赖她们的支持网络, 例如亲密好友和伴侣来获得情感的交流。换句话说, T-婆 (butch-femme) 文化提醒我们, 任何对创伤的公开响应均保留了我们情欲生活和情感经验的隐私。然而矛盾是普遍存在的, 不管这是用来表示违反性的不可触摸, 或者在公共场合缺乏情感表达。触摸的概念不仅仅是身体上的, 它还把握着 T-婆关系中深刻的支配点。被触摸等同于受到情感牵动 (affected)。

阳刚女同志是俗称“老同志” (old gay)³⁰ 的一部分。阿琳·史坦因 (Arlene Stein) 在《性与感性: 一代女同志的故事》中对 1970 到 1990 年代间美国女同志身分的分析, 以及伊利莎白·肯

²⁷ Linda Holler, *Erotic Morality: The Role of Touch in Moral Agency* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002).

²⁸ 参见 Judith Halberstam's *Female Masculinity* (Durham: Duke University Press, 1998), Lucetta Kam Yip-Lo "TB Identity" at http://www.hku.hk/hkcspp/ccex/ehkcss01/issue2_ar_lylk_01.htm, Elizabeth Lapovsky Kennedy and Madelaine Davis' *Boots of Leather and Slippers of Gold: The History of a Lesbian Community* (New York: Routledge, 1993), TRANS conference proceedings from the Fifth International Super-Slim Conference on Politics of Gender/Sexuality (the Center for the Study of Sexualities, National Central University, Taiwan).

²⁹ 参见 Leslie Feinberg, *Stone Butch Blues: A Novel* (New York: Firebrand, 1993) and *Transgender Warriors* (Boston: Beacon Press, 1996)。在我努力将情感(同时包含正面的和创伤的感觉)带入性理论 (sexuality theories) 时, 我发现安·维克维基的著作《情感档案柜: 创伤、性与女同志公共文化》(*An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham: Duke University Press, 2003) 非常有帮助。透过分析临床心理学理论中的创伤论述, 以及追溯创伤是如何于女同志大众文化(性行为、butch-femme 论述、酷儿跨国政治、乱伦、爱滋与爱滋运动、基层数据库)中被再现, 维克维基采取大胆的一步, 将严重的创伤与日常生活联系起来。《好郁》一直被批评为一部描述负面情感(寂寞、孤立、压抑的欲望)的电影, 但我强烈地认为片中主角在她们作为女人, 有着同性欲望的女人以及跨越性别界线的女人, 在香港生存下来的机制中展现了力量与能动性。这必须同时看到情感与一切差距, 我们才能了解欲望的复杂、矛盾与瞬变。

³⁰ Arlene Stein, *Sex and Sensibility: Stories of a Lesbian Generation* (Berkeley: University of California Press, 1997), 98-99.

尼迪（Elizabeth Kennedy）和马德林·戴维斯（Madeline Davis）对 1950 至 1960 年代纽约水牛城 T-婆女同志社群的研究均指出，身为阳刚女同志有其巩固的劳工阶级根源。虽然并非所有在肯尼迪和戴维斯研究中的阳刚女同志都宣称自己是石头 T（stone butches），尽管如此，对在 1950 年代劳工阶级酒吧文化中的阳刚女同志来说，不可触摸仍是她们所追求的理想状态。

我们如何透过陈国产的角色来看这一切？对那按时计费的酒店接待员和真正的地产中介来说，她穿着打扮地像陈先生。策略性如她，性别期待已经超越这个角色。她有那么点酷儿和雅致地跨性别，但如果我想说得更多的话，在这件事情上我可以琢磨出一篇完整的文章。

我并不是在说大部分的阳刚女同志、跨性别女同志，或者更切合的说，TBs（tomboys 在香港的简称）都是本质上的石头 T 女同志。而是，我想要强调阳刚女同志如何运用此“石头性”作为一种应对仇恨犯罪和日常生活中其他暴力形式的机制。以陈国产的例子来说，她采取一种石头态度来应付居住在香港——这个根本上对她而言陌生的环境。

因此，我自忖，究竟不可触摸性有什么是如此都市的？透过陈国产的不可触摸性而将她置于可欲求的都市环境为何？我们应该如何定义这样的位置来作为都市亲密性一种可接受的意涵？我转向加斯东·巴谢拉（Gaston Bachelard）以及他对儒勒·费立思（Jules Valles）所谓“空间总让我静默”³¹的阐释。这沉默是如此震耳欲聋，使我退缩到某个角落。在那里，我将承受着我思绪的沉默。我将感受到含蓄的痛苦，那无法表达我的女同志欲望的痛苦。在某一个场景中，当她倚在屋苑的栏杆前，我感觉到她的沉默。当她用力地把足球踢向栏杆，我能够感受到她在一个总是用速度作衡量的城市中动弹不得与走投无路的挫败感。阿克巴·阿巴斯（Ackbar Abbas）提醒我们，香港是“在不同时间或速度上的交叉点”。³²

都市环境有抑制我们被标志为离经叛道的性欲望，也就是酷儿欲望的潜在力量。然而，陈国产、Zero、Nicole 和我自己，作为依我们自身条件来欲望其他女人的女人，确实凭借着横跨情感界限、协商性别身分、安置物理环境以及颠覆心理地形学（psychological topographies）来操练我们的能动力并对日常生活展现我们的抵抗。是的，酷儿欲望叮嘱我们，必须对我们的身体和欲望要求一定程度的自主权。

拥抱亲密

每当空间成为一种价值（没有比亲密更高的价值），它便拥有放大的特性。³³



国产与她母亲的情况就是这样。

《空间诗学》（*The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1964）第 183 页。
《亲密无边》（*Intimate Immensity*）第 183 页。
内在的情感深度。
University of Minnesota Press, 1997), 4.

³³ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1964), 202.

国产是如此紧密与她的母亲连系在一起，她把国产拥进她的怀抱中。萝卜糕、大闸蟹、鸡腿、可口可乐，一切都将国产连结到一种怀旧的形式，让人联想到家庭的亲密。³⁴日常物品占据着这 200 英尺大的斗室：电蝇拍、电视上的一瓶面霜、地板上的凳子、棕色厨柜里的保温瓶和眼镜。

产母：（用铲子搅拌着，将手臂搭在产的肩上，当产扶住锅子时正要使劲地搅拌面糊）你得要记住五份白萝卜一份面粉，你知道吗？你还好吗？然后我会放剩下的进去。记得，我走了以后你就要知道怎么给自己做。五份白萝卜一份面粉。

国产不能忘记……

（产坐在凳子上，面对着她母亲。产的母亲正在吃鸡脚，发出吸食的声音来。）

陈国产：妈，你吃鸡脚的时候看起来很开心。

产母：（看着产，别过眼，接着又回来看着她）我该臭着一张脸吃吗？吃鸡脚只有一种方法。我又不是在抽大麻。（对产挥着鸡脚）你以前吃鸡脚看起来也很开心。当你是小孩的时候，我买了一只橘色的鸡脚给你，你用嘴含着它从街头到巷尾。（产移过身去，用手玩着一罐可口可乐）你不像你现在这样。现在你看起来好像全家都被屠杀了。（产的母亲继续一边吃着鸡脚一边说着）

她的母亲恰好地了解她，以某种令国产感到舒服的程度。让母亲知道她做什么工作又有什么关系呢？产母透过童年故事触及到国产熟悉的自己。她稳固着她，并为她提供了世俗的避风港。

当梁学思（Helen Hok-Sze Leung）提出亲密感只有当空间狭小且“封闭”³⁵才能企及的概念时，其效果为一种“亲密无边”³⁶的形式。我们不再从二维平面中寻找大的空间，却转而将目光投向天花板的高度，以便深入地寓居。国产不停地寻找有高天花板和旧楼梯的老公寓。她一直渴望着亲密关系与生活空间中的深度。

自 1950 年代起，兴建的住宅区就像以成本和效率为由而一起生产的工厂制造部件。³⁷重复的楼群在最短的距离内彼此交叉排列。超密集的公寓楼宇沿着新开发的地铁站和新兴的九广铁路站涌现，它们座落于包含商场、主题公园、体育及休闲娱乐综合设施的规划区，整体作为开发方案的一部分。³⁸开发商贩卖“集体幻想”。³⁹这和洛杉矶没有什么不同。在那里，征引一个好莱坞梦对再现这个城市而言是如此显着且必要。“美国梦”的召唤，就像香港对于居住在大陆的中国人所

³⁴我认为产母和陈国产之间和陈国产擦面霜的场景是怀旧式的，部分是由于居家空间象征着一种抚慰人心的静止以及保有陈国产情感上完好的过往。我想澄清，我并非依一般物质用品的意义来使用怀旧的概念，因为十分肯定的是，这些物品和摆设在今工人阶级的住家，以及生活在贫穷水平人们的居家空间中仍然非常普遍。我想澄清，我并非依一般物质用品的意义来使用怀旧的概念，因为十分肯定的是，这些物品和摆设在今工人阶级的住家，以及生活在贫穷水平人们的居家空间中仍然非常普遍。

³⁵ Helen Hok-Sze Leung, *Loving in the Stillness of Earthquakes: Ho Yuk – Let's Love Hong Kong*, in Yau Ching's *Ho Yuk: Ho Yuk: Let's Love Hong Kong: Script & Critical Essays* (Hong Kong: Youth Literary Book Store, 2002), 59

³⁶ 这个词我借用自 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: (Boston: Beacon Press, 1964), 18383。

³⁷ Laurent Gutierrez and Valerie Portefaix, *Mapping Hong Kong* (Hong Kong: Laurent Gutierrez and Valerie Portefaix, *Mapping Hong Kong* (Hong Kong: Map Book, 2000), Chapter 3-12. Map Book, 2000), Chapter 3-12.

³⁸ 沿着新兴的九广铁路和地铁线沿线的地产物业一直自夸其引人入胜之处，例如人工湖和沙滩、日式风格的温泉、供养植物的草坪和豪华水疗设施。

³⁹ Laurent Gutierrez and Valerie Portefaix, *Mapping Hong Kong* (Hong Kong: (Hong Kong: Map Boo Map Book, 2000), Chapter 3-12.k,

象征的意义一样重要。尽管上海和北京都有自己目前的那分浮华与魅力，香港仍然是资本主义的宝石。

这间国产和母亲共享的房间和迭床，如此紧密，放大了亲密的简单表现。有些时刻，她和母亲的关系让我想起保罗·鲍嘉(Paul Bogart)的《火炬三部曲》(*Torch Song Trilogy*)中阿诺德(Harvey Fierstein 饰)和他犹太母亲(Anne Bancroft 饰)之间的关系。⁴⁰温柔亲切有时候会伴随着骚动、指责和刻薄的言词同时表达。无须言语，爱通过她母亲的呼吸传递给国产，当她用锅铲搅拌着面粉，以及她睡觉勾住国产的手臂。就好像袋鼠妈妈的温暖触摸可以媲美长颈鹿的脖子。



在《火炬三部曲》中，有一幕阿诺德和他母亲之间的场景，母亲指责阿诺德对她隐藏了秘密。阿多诺没有告诉他母亲关于他的爱人艾伦死于一桩攻击同性恋的事件。他也没有告诉她，他领养了一个同性恋少年戴维。

“你欺瞒我，不让我进入你的生活！”阿多诺的母亲喊道。

我在想，国产是否有同样的感觉？揭露是否意味着什么？回到稍早的一个问题，也许，让她母亲知道她做什么工作或她想要什么人是要紧的。也许，它会表达出一种同时会带来分裂的爱。终究，破裂或许早已在意料之中，而秘密也可能不是秘密了。

尽管如此，她可能已经曝光了。**Zero** 突然造访她的住处可能触发了她母亲的怀疑。这一切只需要一个眼神和一个手势。陈国产向往着女同志欲望的宏伟。奇怪的是，我们知道这可能难以企及，但并非不可能的。我们只需要在高密度中开拓我们自己的空间。酷儿欲望是不可忽视的。对陈国产和对我们这些居民来说，优雅可能不适合这个城市。

邓芝珊，香港大学社会学系助理教授。

好烂的《好郁》⁴¹

⁴⁰ 《火炬三部曲》(保罗·鲍嘉执导，美国，120分钟)改编自百老汇同名舞台剧，由东尼奖得主演员兼剧作家哈维·费尔斯坦(Harvey Fierstein)于片中饰演阿诺德·拜可夫(Arnold Beckoff)。它记叙了阿诺德的生命故事，作为扮装皇后、与一名老师(Brian Kerwin)和一位年轻时尚模特儿(Matthew Broderick)的恋爱关系，以及他领养一个年幼同志(Eddie Castrodad)的决定。阿诺德和他犹太母亲(Anne Bancroft)的关系则是这个动情、感人故事的核心。

⁴¹ 原文刊于《公正报》，2003。

谈论自己的电影非常困难。某君写了一部长篇小说，总不能也用一样的篇幅再去写这本小说要说什么吧，所有要说的应都在小说内。都在电影中。你为什么不去自己去看，用你的方式。我已经这样辛苦拍了电影，你还连看、看完又或者想一下的能耐都没有，要我一句句「解释」给你听，这样不是有点太懒吧。如果我可以用于小说，用于电影的形式来讲，一开始我才不会这样劳神伤财搅一部电影了吧。

但你还是有兴趣看作者写自己的电影。我也是。我也是一名同时喜欢看电影，看完或者会去想一下，又同时喜欢看作者写电影的观众。作者与电影的关系、对电影的看法与感觉总跟观众有出入吧。但我喜欢看到其他人讲其他人或者我的电影，而不喜欢看我讲我的电影。还有什么好讲的？不是都讲了吗？你为什么没听到？

做独立电影。筋疲力尽。把生命大量虚掷，大部份的生命并不反映在完成的作品中，因为有太多限制。我不可以告诉你这种疲倦及虚耗，你不会明白。电影不像小说，极大程度受作者操控。电影刚相反，它极大部份不受作者操控。作者要每分钟跟电复印件身大斗法才能取得一丁点的主权。电影体现作者大概十分一的主体性吧，其余都是钱与运气。

每一个地方虚耗的不一样。看台湾新新电影，看侯杨及其他的徒子徒孙，总不禁觉得唉这么充沛的资源。长短片、辅导金、公视、优良剧本奖、上片及发行补助、送国外影展补助；每个市政府有各自的奖金。都看到人家好，不过是因为自己地方艺术文化的资助制度扭曲又寒酸。为什么人家的制度懂得辨别质素的优劣，而我们的只懂支持最平庸的，最幼嫩的？是最平庸最幼嫩的作品作者最不得罪人吗？是最平庸的东西最无伤大雅、出得厅堂入得厨房吗？

对于许多人来说，资源是一种投资，使电影可以更赚。对于我来说，资源决定电影的质素。如果《好郁》不是无法给大部份员工薪酬，不是无法付钱给所有公营及私营企业，只好偷拍，不是付不起钱给黑社会而被恐吓勒索，不是无法付钱做计算机特技，不是为了省钱而要偷偷摸摸的做一天半天的字幕，那《好郁》会是一部完全不一样的电影。

于我来说，《好郁》是一部非常难看的电影，差不多每一场，都可以更好。但当人家用四百万叫低成本，而我用三十多万拍完一部电影时，我好庆幸它完成了，而我仍活着。在完成的过程中，极度绝望时我会想，实在只能如此了，可惜这么烂，但只能如此。否则可以怎样呢。下一步况且是悬崖，我跳下去，大家又不见得有什么损失，电影少一部多一部又怎样，还是捱下去吧。

South China Morning Post

FRIDAY, SEPTEMBER 19, 2003

MONDAY SELF • TUESDAY TRAVEL • WEDNESDAY STYLE • THURSDAY FILM • FRIDAY ENTERTAINMENT

Despite international accolades, a Hong Kong film about lesbian love has struggled to get a commercial screening on home ground. Its director tells David Watkins about the trials of independent filmmaking

Passion UNDER WRAPS

WHO WOULD WANT to be gay in post-repatriation Hong Kong? Struck by the fact that lesbianism is a completely taboo subject, independent filmmaker Yee Wing-kit has made their story more palatable with a film that is both a love story and a thriller. In his new film, *Love Under Wraps*, Yee Wing-kit tells the story of a woman who is killed and then resurrected. The film is a love story, a thriller, and a commentary on the state of Hong Kong. Yee Wing-kit is a director who has been making films for over 20 years. He has been making films that are both commercial and independent. He has been making films that are both Hong Kong and international. He has been making films that are both mainstream and independent. He has been making films that are both Hong Kong and international. He has been making films that are both mainstream and independent.

Yee Wing-kit is a director who has been making films for over 20 years. He has been making films that are both commercial and independent. He has been making films that are both Hong Kong and international. He has been making films that are both mainstream and independent. He has been making films that are both Hong Kong and international. He has been making films that are both mainstream and independent.

Although the movie sold out [at film festivals], distributors are more freaked out by the taboo subject"

Yee Wing-kit

Yee Wing-kit is a director who has been making films for over 20 years. He has been making films that are both commercial and independent. He has been making films that are both Hong Kong and international. He has been making films that are both mainstream and independent. He has been making films that are both Hong Kong and international. He has been making films that are both mainstream and independent.

香港《南华早报》报导《好郁》公映，19/9/2003

葡国好郁的浪⁴²

游静

在葡萄牙“费加拿雷斯（Figueira da Fuz）电影节”，《好郁》获得国际影评人协会颁的剧情大奖，这是《好郁》首次在香港以外放映。

事出突然，由于不够资金做菲林拷贝，今次放的《好郁》是录像版。在仍然非常重视三十五毫米拷贝的电影节网络，严格来说，《好郁》是未完成，我估计这些心地善良的欧洲老伯伯影评人，跟电影节大方向唱反调，颁这奖给我，多少带点同情分，希望借此可帮我完成作品。

放映当天早上，我从酒店徒步走到费城惊人庞大的沙滩上，葡萄西海岸的浪打过来有两个我叠起来一样高，退去时拖出一层如沙一样的梳乎厘泡沫，或如梳乎厘一样的沙。没人敢走到浪里去，换上泳衣的一组组葡国肥男肥女散布沙上，一动不动，话语都埋于浪中，耳膜被撞击着但四周出奇的静。我站在这里想，这可能便是我的电影吧——至少是我拍电影的动机。面对危机四伏，没一下相同又看来都一样的浪，只能站在岸上看，面对好郁的香港，只有静，才感到地下的震动，与震动中的惊和险。

有比利时影评人艾方斯看完电影后说：你这么年轻，为什么拍的电影如此绝望？一、我并不年轻，如果七十岁死，现在已活了一半有余。二、我希望、我以为我的电影大部份写实，小部份魔幻，而且写实的部份被推到极端，从而突显其中的荒诞与悲戚，与魔幻的部份刚好碰个正着。是以我以为，我希望，《好郁》并不绝望。九三年我完成的实验纪录片《流》，最后一句对白来自友人，原藉上海现居纽约的画家侯文怡的话：几世为人？《好郁》中的国产与母亲之间、国产与性工作者之间、Zero 对国产……这些不屈不挠的爱与亲密也是对生的寻求。四面的浪冲过来，比他们叠起来都高，惯常地把我们与她们的里面及外面都打得走了样，但却无法冲走她们的想象与渴望，对于我而言，这便是我们寻求成为人的证据。

⁴²原文刊于《明报》，2002。



(有图的)

(图属于上面那篇文章~~)

游静访谈：捕捉香港酷儿地景中的女性⁴³

马兰清著 | 孙国嫒译

游静的《好郁》(2002)是第一部从女性主义视角出发的关于香港女同性恋的叙事电影。游静的电影制作之路展现了香港充满生机的另类影像是怎样培育创新，怎样维系同国际电影界的联系，以及香港电影人怎样参与扩展公共空间以纳入被边缘、被诬蔑、被疏远群体。游静的电影制作过程也显示了香港独立电影和酷儿反抗电影(queer counter-cinemas)与国际潮流之间的联系。在本访谈中，游静谈了她如何成为一名电影人，《好郁》的灵感和制作以及本地和全球观众对它的回响。

⁴³原文为Gina Marchetti, *Interview with Yau Ching: Filming Women in Hong Kong's Queerscape*, 刊于 Esther M. K. Cheung, Gina Marchetti, Tan See Kam 编, *Hong Kong Screenscapes, From The New Wave To The Digital Frontier* (香港大学出版社, 2010)一书内。

你是怎么开始参与电影制作的？

在正式学电影以前我就开始接触电影了……七十年代，我逃了很多课，参加了不少电影会的放映，如第一影室、火鸟电影会和一些私人影会。那时，差不多除了在香港国际电影节之外，只有在这些地方看得到非商业的电影了。在香港国际电影节上可以看到很多非商业电影，但一年只有一次，而电影会通常每周末都有活动。我记得那时看了很多欧洲导演的作品，它们实际上深深影响了我。之后，我开始尽力搜集各种中英文的关于非商业电影的文学。

当你发现自己常和两三个人——而且通常你还是其中最年轻的人——一起坐在一个电影院里，有时整个戏院更只有你一个人时，你就不得不意识到自己一定有什么“不同”。家长把我送到了英国修女办的精英教会学校，这个经历折磨得很惨，我需要逃遁的空间。我也开始发现自己对女孩子有特别的感觉。后来我上了香港大学，它没有电影系，最后我选了个最接近我对电影和文学兴趣的科系——英文和比较文学。因为我对电影的热爱，我开始参与本土独立媒体艺术社团，比如录影太奇。

我 1985 年上大学，而录影太奇那时从火鸟电影会分支出来。他们逐渐开始从八厘米转到用录像拍摄，我经常跟他们泡。我们一年组织一次放映，主要播自己的片子。我就是这样开始的。那时我就知道，我要去学电影。在念中学到念港大其间，也一直积极写作影评。因为我定期给《电影双周刊》东西，毕业后我的第一份工作（之前当过一个月的无线电视台副导演）是在《电影》做执行编辑（几个月后做了主编）。后来我也在香港艺术中心电影部工作过，同时也给电视台做编剧。

我决定继续上学，所以去了加利福尼亚，之后又去了纽约。我最开始在加州学戏剧，但它太接近现实了。我受不了老是想到观众在与我咫尺之近的面前呼吸。我去了纽约学纪录片电影，我第一次拿起十六厘摄影机。在到了那里之后的最初两个月中，制作了第一部电影《你有什么特别的要我告诉你？》（1991）。出乎意料的是，它得了不少奖。我一下子觉得自己可以做电影。通过电影我可以讲很多用文字讲不出来的故事。我想正是从这个短片开始，我意识到我想探索很多画面和声音之间的关系，而这些是文字表达不出来的。纽约社会研究新校（New School for Social Research）教会了我用纪录片的复杂框架，去探索这些画面和声音之间的关系。那里的学习也让我对纪录片的历史和这个丰富、多元且有生命力的类型有了比较扎实的理解。我的作品《流》（1993）就是一个实验纪录片。在这部片子中，我在思考历史，以及如何从一个中国女性的角度讲述历史，她们如何在不同的社会历史中被边缘化。

女性主义怎么影响你的作品？



当我拍《流》的时候，已经深受女性主义影响。这部电影探索了一种转变——重点从以女性为中心的探讨转移到不同女性之间的对话。这部电影是两位来自不同世界的女性主体就中国人/华人性（Chineseness）这一概念的不同理解进行的对话。这部片子是一个尝试，迈进以女性主义政治(feminist politics)作为一个互动场景，而且探讨关乎历史和家与国的这些更大的形骸。文化大革命的创伤和 1989 年被镇压的学生运动，构成一个认识中国人被流徙及被内外放逐的框架。这部电影正是尝试去理解有形的移民以及与之相关的情感和心理上的放逐。

因为我制作的这些短片，我有机会去了很多国家。在纽约生活可以是像孤岛的一件事，能带着这些片子去日本、加拿大、欧洲旅行让我有机会以新的视角去看待流散在海外的华人。得益于这段经历，我制作了纪录片《另起炉灶之耳仔痛》（1997），讲述 1990 年代移民到不同国家的香港人以及这对他们意味着什么。作为一名在香港出生的艺术家，这部片子的制作过程也交织着我在中英交接前的焦虑感。我要赶着完成这部片子，因为那时候不确定是否能在 1997 年之后放映这部片子（那时我们对于审查机制的理解十分幼稚）。事实上，这部片子于 6 月 30 日在香港艺术中心播放。这部片子也是香港艺术发展基金资助的早期作品之一。

这部片子之后，我决定离开美国。因为我看到自己作为一名“有色人种”而且感兴趣的议题不必然是美国本土的、也不必然与讲英文的主体有关。我意识到我对香港的议题更感兴趣，比如香港人和殖民性有关的性身份。

那时，我还在 Ann Arbor 的密歇根大学教书，我受不了美国的中西部。那里的环境白人主导，人际互动按种族和阶级区分，比在纽约的生活更加隔绝。

《另起炉灶之耳仔痛》在香港第一届独立短片比赛中获奖；我想这部片满足了这个社群当时的一些需求。那时我没有被那个社会的一些禁忌和压力绑紧、没有强烈感受到那种沮丧，这可能帮助我看到多一些可能性。因为这部片子得到的回响——虽然只局限于香港，我受到了鼓舞，决定申请更大的基金。我在 1997 年回到香港居住了 3 个月，放映记录片（也于同一个晚上拍了一部叫《庆回归》的短片），与很多人交谈，然后回到了密歇根的寒冬之中。在那个冬天，我开始创作《好郁》的剧本，并且在 1998 年年初向香港艺术发展局投了计划书，得到了资助。我辞了工作，在夏天的时候再在纽约拍摄一个 16 毫米短片《我饿》。之后离开美国，到了伦敦做我的博士研究。我在 1999 年圣诞节前后在香港开始摄制《好郁》。

《庆回归》



你是怎么做到，同时完成《好郁》剧本和在伦敦的博士研究的？

我是一个工作狂。我并非出生在富裕家庭，所以学习总是一种特权。努力工作是生存的唯一出路。我很年轻的时候就学会了这一点。我得到了这个机会，可以让我做自己第一部剧情长片《好郁》，但是我不得不在一个很短的时间内完成，否则资助将会被收回。同时，我也需要一个博士学位，

这样我才可以 在香港得到教职，支持我继续创作。因此，我把自己变成一个一刻也不停歇的钟表，每天在博士论文上工作 12 个小时，同时还替伦敦大学教两门课。我花了九个月的时间完成了论文的两章，我的两位导师非常满意我的表现所以同意我回香港完成论文的剩余部分。于是我 1999 年的夏天回来，完成《好郁》的剧本，并且开始在香港理工大学全职教书。我利用 1999 年到 2002 年的所有的寒暑假来拍摄和剪片，及利用等待演员和摄制组的时间——他们多数都有其他全职工作——完成了我的毕业论文和答辩。简而言之，我在 1999 年到 2002 年期间，取得了博士学位，并且除了教书外，完成一部剧情长片。不过我不会把这样的工作时间表推荐给任何人。

你怎么构思这部影片中的角色的？在制作过程中，你的构思是否有转变？

1996 年，我曾经在香港艺术中心举办了一个关于拍摄身体的两个月的工作坊。演陈国产（黄颂蓓饰）的女子是我在这次工作坊上的学生。当时也有几个来自香港浸会大学的学生参加完这个工作坊后成为了我的工作人员。黄颂蓓有一种特别的承载身体并且和这个世界交互的方式。当我 1997 年回香港时，我再次找她谈。我们有几次关于我们的生活的非常有趣的长谈。1999 年我回来拍摄的时候，我已经有了一个以她为主角的剧本草稿。

零（Zero，小黑饰）和妮可（Nicole）这两个角色是我 1999 年夏天开始找演员试镜的时候慢慢加入的。当时我和我的其中一名工作坊学生（充当我的选角制片）一起在拉拉酒吧寻觅。我们走进铜锣湾的一家拉拉酒吧，看到这位年轻女子独自独坐喝酒。我给她我的名片，问她是否有兴趣出演一部电影。她当时没有和我说一个字，只是拿了我的名片。第二天，她给我打了电话。她和很多我从不同的拉拉酒吧找来的人一起参加了试镜。我第一眼看到小黑的时候，就知道她适合扮演零。试镜结束之后，我和她深谈了关于她的生命、她的经验、她做过的事情、她的爱情故事，然后把其中的很多内容写进了剧本。所有这些互动都戏剧性的改变了我的剧本。

在拍摄之前我用了三个月的时间和他们一起排练，并且相应的调整了剧本。也是在那段时间，我挑选出了另外两个主要角色的演员，她们都有表演经验。其中一位是肥妈玛莉亚(Maria Cordero)，她扮演妈妈。出乎我的意料，她是一位对同性恋极其友善的人。她能参与这部电影，我觉得很幸运。

你为什么觉得出乎意料？你觉得在电影行业存在着对同性恋或者其他性少数群体的偏见吗？

在香港电影行业中，任何同时处理涉及性取向和女性议题的题材都是极度困难的。我看，只要是不 要同时涉及这两个议题都是可以的。我是拍摄《好郁》的时候才意识到这点的。我尝试接触我在这个行业中能想到的任何人去寻求帮助，包括那些同志导演、拉拉发行人、女性制作人，无果而终。我发现只要你光聚焦在女性议题或者搞笑的男同志议题上，你都还在安全区。在香港，男同志帮助男同志和直女；直女帮助男人。事实是，《好郁》这部片子明显处理的是和拉拉有关的议题，而且处理很多其他女性议题；比如，性工作、母女关系、女人的自慰、女性和网上性爱等。我同时发现，如果你自己不是同性恋，展示同性恋议题就容易安全得多。在电影行业中工作的酷儿常常自我消声，如果你做或者帮助明显的酷儿项目，这就会成为一个自我暴露的行为。很多人就会因此远离你。

你觉得为什么这部电影会引起这样的反应？

我觉得这是几个原因共同作用的结果。在这部电影中，没有对拉拉进行刻板印象的刻画，这一点让很多人不舒服。其它和拉拉有关的电影倾向把她们呈现成男人化的精神病患或者是养眼的甜心。另外，我觉得我讲故事的方式也触动了许多人的神经。其它电影通常把拉拉表现成配角，他们的存在是要被拿来与“正常”进行对比，相反，在我的电影中作为女同的身份不是一个问题。女同性恋这件事不需要与任何其它现象进行比照。如果有所谓“正常”的话，这些女人算是再正常不过了。这部电影中所表现出的许多问题并不来自这些人物的性，相反，问题更多的是来自社会、经济与政治脉络。

这部电影的香港脉络非常重要。你可以谈一谈这方面吗？

是的。这就是为什么我要用“让我们爱香港(Let's love Hong Kong)”作为标题（这个“let's”跟les 同音，lesbian 的简称）。爱暗示了欲望，而香港实际上是这部电影的一个主角。

“好郁”意味着“让我们移动”（let's move）？

“好郁”意味着快速移动，“好”字在中文中当然可以被拆分成两部分——女和子。在电影中，当中文标题出来的时候，这个字被拆开为两个部分。

当我写这部电影的时候，我不在香港，并且思考着我及我自己归来的问题——要还是不要回来与回归等。我不喜欢这个地方，那我为什么要回来？我爱这个地方，所以我不得不回来。为什么我不喜欢这个地方却爱这个地方？回应这个问题的方式之一是看一看这里空间的缺乏。



你能解释一下人们相聚和睡觉的空间吗？我们有点不太清楚这方面。

香港是一个被极度挤压的环境，没有太多的空间。零只能刚刚好在这种狭小的空间中生存，不太舒服。这正是香港对于很多人来说的现状，他们都可以其中生存，但是不太舒服，不太人性。缺乏空间以很多方式展现出来。本质上而言，并不是缺乏物理性的空间，而是这些空间不宜人用。即便被协商式的使用，这些空间也可能一夜之间被毁掉。在中环邮政总局和喷泉周围的天星小轮的许多长镜头，油麻地的爱情旅馆和它们的黄色标示，我带着一种怀旧感情把它们拍摄了下来，仿佛它们马上就要消失了。

我当时希望探索如何运用香港的那些宏大美丽的公共空间去满足拉拉的欲望。在这座城市拉拉不被当成是有自主性。我想展现这样的空间所蕴含的暴力，以及其暴力如何与其美丽并存。这也正是存在于我自己身体中的一部分，那些我渴望的、同时也是我厌恶却不能抛弃的东西同时存在于我的体内。

《好郁》的主题之一看上去是一种对社区的寻找以及寻找社区带来的沮丧。

当我们讨论空间的时候，我们也在讨论社区。我们也在讨论一种归属感，以及这些角色如何在一个非常拥挤的城市中感到极度疏离。这是另外一种讨论同时存在的美丽和暴力的方式。我对 Zero 的生活空间的灵感来自于我在飞机经济舱的蜷曲体验。在某一个时刻，我就在想为什么睡在飞机里让我感觉特别像我在香港长大时的感觉？最开始我是想把《好郁》构思成一个科幻电影，现在多少仍有点这种味道。我当时就在想五年后香港会成为什么样子？当这个城市的贫富差距更大，人口更多，空气更糟，更多的强制同质化，更强的保持“国际都市”外观的需要，同时更少的空间，甚至更多的对科技的盲目崇拜以及因此更多的媒体文盲，这座城市会变成什么样子？

我那时见到小黑的时候，她正在街上以卖手机为生。5 年后的现在（电影拍摄之后），她做房产经纪。当经济不好的时候，零售业受到的冲击最大。电影中的这个角色很多是来自小黑自身的生命经验。譬如说，她真的在家里养了很多只流浪猫；我想她认同流浪猫。

你能谈谈电影中对互联网空间以及人们的虚拟互动吗？

香港的空间问题与对科技的使用之间有着错综复杂的关系。我发现人们的生活被科技深刻的渗入，包括以细小的方式。我当时试图去理解人随时随地要跟人有立即连接的需要和在一个极度拥挤的空间中独处的需要是紧密联系的。因此，我在电影中把互联网空间处理为一种“她者”空间。

当我和小黑交流时，我意识到她的被边缘化位置主要以两种方式展现：第一，她没有英文技能；第二，她缺乏科技技能。讽刺的是，她工作的很大一部分都与科技有关，但是工作被设计成她在根本不需要知道如何管理或者驾驭技术的情况下，她也能完成销售。我们很少想过这种劳力的销售切分的剥削性。我那时见到黄颂蓁（扮演陈国产的演员）的时候，她称她自己是“摄影后期处理员(photo retoucher)”。意思是说，她每天在电脑前工作十四小时，每天重复执行同样的指令，多数时间不会看见任何人。她与科技的关系非常近又非常远。这和小黑的销售科技却不能使用科技形成一个对比，然而，它们从某种程度上又是非常相似的。

我也想加入一个角色，带出特定的阶级位置——类似我这样的电影人兼大学教授，所以我决定加入第三个角色妮可（顾嘉玲 Colette Koo 饰）。我与 Colette 会面，她是一位剧场演员。她参与过一些舞台剧的演出，比如英文版的《阴道独白》。她在伦敦接受剧场训练，有很强的英国腔。她饰演的角色适合讲述一些和殖民主义相关的议题，探究香港的阶级关系和空间使用，不可避免的要直面殖民遗产的问题。

我心中有了这三个角色，然后开始探索她们之间可能的关系。陈国产和她的环境特别像我的成长背景。我在一处公共屋邨生活了十几年。在一个无房公寓和其他五个人一起生活的经验...和妈妈非常近——不必然知道如何沟通——但是有非常亲近的身体接触。我决定陈国产可以成为一个性工作工作者，通过互联网与妮可发生关系。

你能谈谈这部电影被评定为三级片吗？电影是处理年轻拉拉的问题，这样的评级限制了你的观众只能是成人，这是否让人沮丧？

你提了一个非常有趣的问题，因为我认为这也与我前面谈的对于空间的问题有关。我认为香港的公共空间是高度被政治规训的，而民众并不意识到这一点。当它在香港国际电影节上首映、被定为三级的時候，我感到非常震惊。

这部电影在台湾被提名金马奖时，也遇到定级问题。对于金马奖来说，电影必须在电影院进行过公开放映，但是该片未通过台湾审查，因此只得为评审做非公开放映。

在香港院线放映结束之后，DVD 发行公司镭射挑中了这部片子。他们根据这部电影在电影节放映和百老汇戏院放映的定级，把这部片子按照三级片进行 DVD 发行。几个月后，我接到发行商的电话，被告知电检处要求再进行一次审查，因为他们早先给出的定级只是用于电影节和电影院公映。于是所有流向市场的 DVD 被收回，审查部门表示如果不将某些部分剪掉的话，该片只能被定为第四级（在港不能公映或发行）。

香港观众对《好郁》的反应还有什么出乎你意料之外？



四级片在香港是一个非常重要但不被讨论的类别。被评定为四级，意味着该片不能作公众发行。有两个镜头令该片被定为四级——第一个是背景为一个女性阴部勃起射精的大特写配上陈国产在镜头前的跳舞，另一个镜头是背景中有很多棍状物，其中一个酷似阳具。这些类似性器官的特写都明显是动画制作，并没连着任何人体。镭射给我打电话说，我有两个选择，或者把

这两个镜头作马赛克处理，或者把这两个镜头删除。我当然觉得这个审查判决很可笑。发行与审查机构协商，最后阳具被保留但是该镜头被剪短了。我不得不用影片中另外一个镜头代替阴蒂的镜头。

为了制作这部片子，我几乎要破产了。我回学校教书，回归小型实验纪录片的制作，很长一段时间都没有机会制作长片。虽然这部片子获得了葡萄牙一个影展的映评人大奖和金马奖提名，而且法国、日本、北美和香港的发行商也有购买其片权，但是《好郁》在商业上并不成功。国际影评人和学者都对该片有表示兴趣，但是这些在香港的电影文化中通常不算数，除非你是王家卫。这让我的第二部电影的筹款变得很难。最近我为我的第二部长片向香港艺术发展局申请资金，被拒绝了……

通常而言，在香港艺术文化产品是无法推动或者决定公共空间的建构，相反，法律系统可以起到很大作用。我认为这很大程度上和殖民遗产以及社会是如何在英国统治下形成的有关。最近随着对反歧视法案的讨论，出现了越来越多的就公共空间进行的协商。香港于 1990 年通过同性恋非刑事化法例，但一直以来都没有反歧视法。当人们在职场、家庭和公共空间中遭受歧视时，无法从法律中得到保障。本地男女同志社群在过去的 15 年多的时间中，一直尝试去争取这一反歧视法案的通过。

这条法案引起了很多来自宗教社群的反击，尤以基督教中的保守右翼为甚。他们在香港非常有资源，购买了许多报纸广告，做签名抗议等等。这种仇恨的倡导活动引起了很多关注、讨论和辩论，前所未有的推动了这些议题进入公共空间。以香港同志电影节为例，虽然已经举办了超过十年，但却不及这些保守宗教团体在几个月之间就能成功的把这些议题推到桌面上！大量的针对同志（LGBTQ）人群的明显歧视——比如开章名义责备他们是怪物、罪犯、变态、艾滋病毒带菌者等等——长远来看是非常有创造力的。我认为现在正在发生一个巨大的范式转移。不过不幸的是，短期看来，这可能会带来很多痛苦的——甚至创伤性的经历。

这部片子在香港以外的中文世界的观众中，反映如何？

我收到了热烈的反馈，来自夏威夷、台湾、北京、日本、纽约、旧金山、伦敦……这其实让我很意外，因为我本来认为这部片子主要处理的是香港的问题，而且有很多本土的元素……

你能比较一下香港的 LGBT 权利的状况与其他华文世界有什么异同吗？

香港是一个后殖民华人社会。殖民主义的内化包括性议题的去政治化。作为华人且是英国殖民地这两个因素使得香港人对于和性以及和政治有关的事务变得双倍沉默。我认为正是这种来自两个非常性含蓄的文化的相互作用，使得这个社会在很多方面都非常压抑。当你离开香港去到其他中文社群时，你就会发现明显差异。在台湾和中国大陆的多数地区，人们在性方面是比较开放的。香港目前对同志的歧视论述是前所未有的活跃的。这些反同的社会运动和情感是经由九七前移民国外的中产阶级从北美右翼基督教那里引进香港的。这些移民中很多人在九七后的十年又移回了香港。

马兰清(Gina Marchetti)，香港大学比较文学系教授。中国及香港电影研究专书多种，包括 *Andrew Lau and Alan Mak's INFERNAL AFFAIRS—The Trilogy* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007), *From Tian'anmen to Times Square: Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens* (Philadelphia: Temple University Press, 2006), 及 *The Chinese Diaspora on American Screens: Race, Sex, and Cinema* (Philadelphia: Temple University Press, 2012)等。



另起炉灶之耳仔痛⁴⁴（粤语的“耳仔”为耳朵）

游静

过去一个多月来完成了两件事情：首先是把录像作品《另起炉灶》做完。在做的过程中，又如其他东西，知道我可以听你说到的东西其实很有限，于是又把许多本来要说的留待下回分晓。于是《另起炉灶》虽然说是做完，但我决定把它命名为“第一部份之耳仔痛”，并已开始筹划第二部份的蓝图，便叫做“鼻敏感”吧。

为什么叫“耳仔痛”呢？我是那种很少在一段时间只做一件事情的人，过去六年，我经常在一个地方与一个地方之间。在飞机上，通常会同时看书、看杂志、写东西、听 CD 与写信。只是在飞机起飞与降落的时候，在那耳膜剧烈震动的四十分钟内，我的所有活动必得暂时中场休息，我什么都不可做，这一刻，只能痛。我被绑在一张胶椅上，似在玩摩天轮般进入失重状态；但又没人会尖叫，旁边的人都神态自若，只有你一个人在一秒一秒地捱过去。也明知它会过去，只是这一刻，你的头要炸开来。即使飞机稳定下来，降落了，你还是不大能听到空中先生问你要茶要水，说填什么表去什么闸口，你在听觉模糊跌跌撞撞的情况下又来到另一个国度。

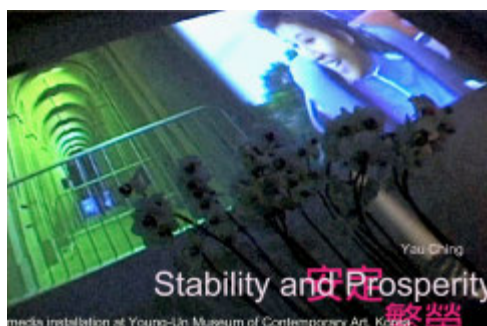
⁴⁴原刊于香港《信报》，1997。



《另起炉灶之耳仔痛》

我是在耳仔痛时经历孤悬。惨是惨，病是我的，没人可代替，没人可拿走，它自来自去，但它在某一程度上，界定我。我不绝望，我知道它会过去，即使是缓慢的，它也会回来。

每一次离开都有牺牲，都有痛。我逐渐习惯教书与创作的生活。我们的生活，自然有有意识的选择，无意识的选择，与无论如何轮不到我们选择的地方。我的工作，使我无法只住在一个城，我不断离开，让我继续我所做的；不断的离开与抵达，又界定我的工作。据说有人谓吾自我放逐，我不知道什么是自我什么不是。“放逐”有历史性的浪漫，我比较接近实在如耳仔痛这样的状态。



《安定繁荣》，媒体装置，汉城 Young-Un 当代艺术馆，2000

创作的思辨、流徙的欲望、“你”与“我”的辩证⁴⁵

游静

在过去十多年的影视创作生涯中，以类型结算，我拍过四部实验短片、一部音乐录像、三部纪录短片、一部纪录长片、一部剧情短片（鬼故事）、一部剧情长片（文艺爱情）。虽然看起来很夹杂，没什么统一风格，但细观我的创作轨迹，其实未尝没持续地关注：城市边缘主体，尤其是流徙、漂泊者的再现；对“大”历史叙述的批判与反思；个人与集体政治的辩证关系；对女性自主及情欲身份的探索。这些关切经常在我的作品中互相指涉，不一而足，而且也跟我在语言、声音与影像上的运用策略紧紧扣连。粗略地说，是形式与内容不可划分，互为表里。举我的纪录片为例。在港台地区谈纪录片，往往只谈内容、主题等元素，极少就纪录词组言、形式上的探索作思辨。所谓“个人纪录片”（personal documentary）在北美流行了十几二十年，制造了一大批主要内容是“什么是纪录片”的纪录片，到头来正强化了有所谓“客观纪录片”与“个人纪录片”的二元对立，仿佛只要没运用后设语言的纪录片便是非个人化似的。我在九七前完成的《另起炉灶之耳仔痛》，并没太多个人声影的呈现（我的独白在片中出现，只有两分钟；我的脸在片头出现两个镜头后便没了），仿佛是对香港面临九七回归移民及回流潮的一次口述纪录，但全片的红色被拿掉，以致所有新闻片段中的色温都偏绿（所有人包括国家领导人都面如死灰），片末还有一个长五分钟的装修工人在公共屋邨（香港的公共房屋）搬木板的镜头，画外音则是片中受访者对个人身份困局及社会民主化寄望的一连串思考与提问，一个人变成集体、独特化为抽象，不断被政治、经济强势拆卸又重建的社会/家在每人心中勾起更多其他的，反思与重整的欲望。到头来，《另起炉灶之耳仔痛》不“只”是一部关于“香港九七”的纪录片，画面与声音的多元关系（对很多人来说是“落差”）正是要说明这一点。



《流》

另一部纪录片《流》，在台湾放映时好像没引起什么讨论⁴⁶。其实此片在北美巡回放映时，经常诱发激烈讨论，因为它不但处理来自中国的移民/女性在美国这样的所谓多文化（multicultural）社会中遇到的文化差异、东方化、同化等问题，也许更重要的，是它同时迫使观众面对中、港、台的不同文化语境中，各自对近代中国历史的叙述与感情有重大的歧异。因为《流》的关切不是要像很多亚裔美国导演的作品那般，要不把“华人”与“西方”的文化差异再现成对立，双方永远无法互相理解，要不把华人都呈现成比美国更美国化来颠覆主流美国对“东方”的迷思。当片中主体说“家一早便没了”、“家，是一种死亡的感觉”，那个“家”，只是指她回忆中的，文革中的“上海”吗？还是，其实是对极度不可靠的社会变迁带来的严重破坏，及对历史崩分离析的内化伤害的一种言说？我作为一个香港来的，同样是战争难民后代的美国华人移民女性，对这言说又有一种怎么样的认同与理解？我选择了用四十年代国共内战时国民党枪毙共产党员的历史片

⁴⁵原文为〈只好如此——创作的坚持，流徙的欲望，“你”与“我”的辩证〉，收录于台湾女性影像学会编，《女性。影像。书》（台湾：书林出版，2006）。

⁴⁶台湾女性影展曾于2003年办过游静电影专题。

段，而且以慢镜处理。画面与声音在直线历史时间上的落差（画外音在回忆文革、画面是文革前二十年），构筑出我与被访主体之间可以对话、互动的位置与空间。

《流》在美国放映时，在座经常有来自世界各地，包括中、港、台的学生及移民。我随片放映讨论多了，很容易从观众问的问题内容或语气中听到他/她来自的社会及时代背景。简言之，反应最激烈、最不友善的是年轻的大陆学生。他们大都激昂地指着白布幕：“那不是文革！那不是解放军！”仿佛看起来不是百战百胜、趾高气扬的便不是解放军，仿佛历史的诠释只可以有一种，只可以有一方永远是对的。《流》正是要透过与历史的“不搭”来强调与历史“配合”的论述的压迫性；这正正是片中主体成长与流徙的脉络。而香港的去政治化、台湾的泛政治化，均使两地的年轻人对中国政治历史脉络茫然无知、避之则吉，更莫论对历史叙述的问题化思考。

《好郁》是我至今最大众化的一次尝试。就它在国际同志社群间被接受的程度看来，它确实接触到一些我过去无法接触的观众。以我自己的创作轨迹而言，没有过去十多年来的一些探索，大概也不会有《好郁》。一如以往，《好郁》不太偏重剧情，也不乏对再现语言的思考：为什么镜头总是不动？色彩如此斑斓？剪接时而极快时而极慢，这些又跟片中人物关系与主体、它的社会文化脉络何干？

对一些人来说，它又是一部很闷很闷的电影，经常被国语人误会成“好郁（在粤语中，‘郁’与‘郁’不同，‘郁’指动，‘郁’指忧郁）”。它从理所当然的女女关系出发（跟大部份以同性恋为主题的电影不一样，“出柜”不是电影中一个母题），企图同时处理阶级、族群、政治议题，企图同时对香港作最长的凝视，把我所有最喜欢与最熟悉（熟悉就无所谓喜不喜欢）的景象全塞进去，务求要人用最大的耐性看一次这无比斑斓艳丽又可恨可厌可悲的城市。《好郁》英文片名叫“Let's Love Hong Kong”，“Let's”与“Les”同音，在香港的同志社群会认出来。至于爱，当你在某一种边缘的位置，你可以爱吗？可以爱香港吗？如何爱（香港）呢？即使你不能与“Les”相认，也请让“我们”爱这地方吧。所有特首都喜欢叫“我们”爱国爱港。爱需要怎么样的条件？爱的话语与爱之间有甚么关系？

《好郁》对于我作为一个创作人及文化研究者来说，是一次充满启发性的学习机会。作为评论人，我自小被训练成不管创作者是谁，在大白布幕前，我的观看位置要尽量如一，不论创作班底的身份、动机，我都以同样的位置的“我”去“解读”，仿佛只有这样才能维持某一种“客观性”，反正作者已死。后来接触了女性主义批评，从而思考性别的角度，认识到浪漫主义、现代主义这些既定又影响深远的主流美学与论述传统，自有其性别不公的意识形态。自此对于女导演的作品格外关心，并发现自小我对某些电影的过目不忘、被其深深牵引：原来跟作品中流露的性别意涵，并跟导演的性别、性身份都有关。拍了《好郁》后，我又发现，作为香港非常少数的女导演之一，原来电影工业中的性别分工庞大无比、深度内化至根本像呼吸般引以为天然，没人觉得是问题：男导演本来便应拍所有题材，女导演如果认为自己捱得住，又实在坚持要拍的话也只应拍“女性题材”，其他一概免问。

我发现更有趣的是，如果你想拍同性题材，最好赶快公布自己是异性恋。只要大家不怀疑题材跟你有“切身”关系，而只是抽象对浪漫爱情、传统道德的一种向往与想象，那还是可以接受的，甚至欣赏你想象力丰富、同理心敏锐。如果一旦知道编剧/导演原来是同性恋（在拍同性恋），那太恐怖了，全部对号入座，电影中一定所有情节都是亲身经历，这些过份的“真实”，要把投资者、工作人员、发行商、观众通通吓跑。因为如果你是同志，又拍了同志题材，那你其实不是一位创作人，你不过是在自我吹嘘与呻吟，并非在“认真”创作。这里还有一种报复心理：既然

你对主流社会没兴趣，那主流社会也不要对你有兴趣。

这经验迫使我重新思考性 / 别议题及文化历史中的权力关系。所谓“主流社会”接触到的文化产品，是受什么样的制度所操控？为这制度把关的守门人又时刻在决定什么样的人可以创作？什么样的作品才可以面世？今天俨然替艺术片发行把关的影展体制，如果只看作品的好坏，而不顾及创作人是谁、有什么样的资源，从什么位置出发，那到头来是在强化怎么样的创作制度中的权力关系与意识形态呢？

我自小就有创作的习惯，从小写散文写诗，至现在依然写散文写诗加上拍片，创作基本上如呼吸一样必需。但从我自小的家庭环境，至今的工作及生活于其中的社会结构，创作都是多余且无用的活动。创作是我自小对生存最强韧的抗争，所以在创作的每一步，我必须问自己：为什么要这么做？我必须先说服自己，不但是我自私地需要这样做，而且这样排除万难地做了出来，也是被需要的。在放映、发行《好郁》，与观众互动的过程中，我庆幸看到，《好郁》是一个有用的文本。

举我的日本经验为例。《好郁》共在日本三个城市放映过：福岗、大阪、东京。首先是福岗亚洲影展。福岗是日本亚裔人口众多的城市，与中国的文化交流历史渊源深厚。影展替我安排的传译人员是一位讲一口流利普通话的日本人。我只能用结巴巴充满广东腔的国语跟她交谈，她本以为可以辅以书写，但原来她学的是简体字，而我只能勉强读简体字，又只懂写繁体字。然而，这位女士不但很喜欢我的电影，还向我自荐说将来片子在日本发行时她愿意替我义务重新再做日文字幕，因为她认为影展的日文字幕做得不怎么样。她是两名子女的母亲，每晚哄了两名小孩入睡后才偷偷溜来影展。临走前的晚饭，她告诉我小时候也有一段像《好郁》这样的感情。我不太懂她的意思，但重要的是，她与电影相认了。

后来大阪女性影展放映《好郁》，其中一位策展人跟我说：这是一个很艰难的决定。映后讨论中确实有好几位资深女性主义者质疑：为什么陈国产要购买性服务？为什么电影中要有“妓女”这角色？为什么我的海报设计成这样？是为了吸引男性目光、挑逗他们的情欲吗？当晚同时在座的同志观众却有不同的看法。放映后在酒吧聊天时大家最想要 Zero 及陈国产的电话，及知道谁是 T 谁是婆谁是不分。再后来一批位于东京的女同志观众干脆为了放映及发行《好郁》成立自助(自救?)组织，我就在跟她们一起享用豆腐(真的豆腐)大餐听她们商讨大计时把“拉拉文化“(Lala Cultures)这名字送了给她们，于是东京有了一个全新的，专门办女同文化活动的合作社。

电影真是一样叫人厌烦又十分奇妙的事情。有些时候，它挑战主流偏见（女性主义者、女同志、性工作者 / 妓女原来应该互相歧视，至少各不相干），惹人愤怒，唤醒恐惧；另一些时候，它叫原来不相识的人走在一块，各自看到互相信任、共同创造大于自我的可能。我的这部小小的电影（应是香港电影史中创作费最低的一部）有这许多的用途，可算老怀安慰。今天看来，过程与成绩皆不忍目睹，但也只能如此了。

接下去的问题是：当同志片变成时尚，所有人都抢着拍，以大卡司大制作，吸引大国民大观众，那我，大概可以改行，拍琼瑶小说了？

借来的，幽幽的⁴⁷

卢克丽霞·纳普著 | 沈丹译

“一个地方永远属于那些最苛责它，最执迷地铭记它，扭曲它，形塑它，描述它，激进地爱着它以至于要把这地方再造成他自己形象的人。”——琼·迪迪恩：《白色专辑》，1979。

游静将流离与错置的景观概念化，与之协商，质询历史、主体与后殖民的框架。她在作品中将叙述与文本的惯例问题化，与此同时传递了一种敏锐的情绪情感、幽默狡黠，以及后殖民酷儿主体的才智。在塑造她的地域迁徙经验、复杂的身份认同，以及特别而多元化的作品上，她是无畏的。当你回溯和思考游静的全部作品，会发现在这诉说的过程中，有不少所转变。不论是叙事、纪录（或纪录式的）或非传统的形式，挪用范围遍及游客式的摄影、戏剧性重演、访谈及各种多样化的叙述形式，都将个人、政治、错置、身份、女性和酷儿爱等议题揉合并复杂化。我接下来要讨论的录像和电影显示了游静的视觉风范和实验性的深广度。另外，我尤其关注一个作品的创作过程如何让作品显得更加丰富，以及一个作品在时间流逝中，在世界和政局变幻下，某些元素便随着流动起来，让人有新鲜的阅读角度。整体的作品也见证了科技改变的时间痕迹，与独立电影人诸种抉择之间的关系。

我记得我第一部使用的摄录机是 1980 年代的索尼便携式录像机，第一次用它，站在相机前，在黑白的取景器中我瞥见一个被照明的，带蓝色的电子身影，一个我从未在电视上见过的身影。快进。

1993 年，作为加拿大班夫中心的驻地艺术家，游静拍摄了三部录像书简。这些早期的短片受诗人兼电影导演寺山修司与诗人谷川俊太郎对话的“自家制作”VHS《录像书简》（1982-1983）所启发，彼时的寺山行动不便，养病在家。作为诗人、电影工作者和社会运动份子，游静早期的录像书简回应着本来是儿童玩具的费雪牌摄像机（Fisher Price Pixelvision）、Hi-8 视频和超 8 电影的低技术质感。那些作品是粗砺好玩的，用高度洞察的不恭，围绕身份、性向、视觉语言、错置的身体、以及对如影随形的后殖民浸染作出思考（试想在《录像书简#2》里游静拨梳着的川宁茶包）。游静的录像书简与寺山修司的不同，她从家外或远离家的地方来建构家。“别处”成了游静作品里阴魂不散之地。“家”的概念就像一种精神上的后院滑板（Slip'n Slide⁴⁸）。游静给观者提供了一扇摇摆不定的门，这里似乎唤起我的童年，就像有一个聪慧的、挑衅的小赖皮在作品里。观乎《录像书简#1》和《录像书简#2》，从两部作品内，可追溯艺术家游静走过的足印，和格尔·波多维斯之间正持续发展着的“现实生活”中的友谊。低科技的制式在闪光，当越来越多人 在家庭以外寻找亲人，我感受到一种对集体的、嬉闹的、积极分子的元素层叠与缅怀。



在《录像书简#1》中，游静把自我变成一个滴滴答答的钟，让观者探索出与入，前进与后退。我们看到作为录像信差的游静的脸部大特写，很似如今已在 youtube 和其他社交网站上更为风靡的“自我记录”。尽管在《录像书简#1》中构图倾侧（想想布鲁斯·瑙曼 1968 年的《慢角度行走》）、紧密，使得我们所观看到的部分：眼镜梁、鼻梁都显得有点好笑，亲密但也难以靠近。这有如镜中所见或与人

⁴⁷原文为 Lucretia Knapp, *Something Borrowed, Something Blue*.

⁴⁸ Slip 'n Slide 是 1961 年由罗伯特·卡里尔发明，美国 Wham-O（公司）生产的玩具。构造是由花园的软水管与黄色塑料薄片连结起来，薄片上有穿孔，可将水沥干，让材料更顺滑。玩家可在上面奔跑、跳跃、从一边滑到另一边。

近距离接触才会看见的日常姿态。这个“自我”成为一幅电子编织或一首呢喃的话语（想想琼·乔纳斯 1972 年的《有机蜜糖直卷轴》）。细瘦的手扫过鼻子、嘴唇、脸，眼睛对着镜框瞄来瞄去，头低着，观众可从狭窄的视线中观察到额头、短短的乱发、眼镜、眼睛，一只触碰脸颊的手指：酷儿式的羞怯。

在《录像书简#2，或，叫我作本质主义者》的开头，钟摆继续以一个微笑着的歪歪的男人脸孔出现，这是导演格尔·波多维斯。他晃动的身体为“滴答声”提供了一个温馨的隐喻，一个从时间装置到人的假设性转换，从此物到非此物。波多维斯的影像上附着了一些文字，首先是“我非你”，然后“你非钟”。这个男人的影像变得与“非我”进一步关联，当他的影像透过剪接或“播放”与一个壁钟的特写重合时，声频正从甜美的滴答声转向刺耳的闹铃声。对照来看，《录像书简#1》和《录像书简#2》撞个正着，就像两个好朋友一样。空间、语境、物品、历史、性别和姿势提供了线索、张力，改变了观感。在这两部黑白短片里，人与物都被给予孤立的大特写，背景空白。角色都不说话，尽管影片偶有字幕及歌曲。游静给观众提供关联同时又否定、消解、扰乱它们⁴⁹。

我想着重讲讲制作过程。这是一个作品历程的重要部分，同时有关作者的资料会帮助我们生产新鲜的知识。在班夫旅居的时候，游静和格尔·波多维斯都各自忙着自己的电影，同时二人都以某种方式出现在对方的作品里。如上所述，波多维斯的形象出现在游静的《录像书简#2》里，游静也担任波多维斯《快闪，长坠》的副剪接师。二人在班夫产生了一种有趣的相互渗透，明示与暗示的闹钟，具节奏感的欲语还休以及一个突显的蓝色背景视频片段等元素在彼此的作品中萦绕。这个被共享的蓝色背景画面是在电视演播室（公共频道风格）里一个穿西服打领带的人物的头肩部（波多维斯制作的），嵌在一个蓝色的背景里。这种“电视布道者式的片段”出现在波多维斯的电影《快闪，长坠》的开头，同时在游静的《录像书简#2》的结尾，犹如书架上的书挡。在当时酷儿活动家与宗教团体之间的种种争斗的脉络下，一部酷儿作品对这种角色的挪用一点也不出奇。尽管两个艺术家在各自的作品里都引用了既有的影像，在这两个同期制作的作品中共享一个特定的片段，与其说这是游静的“挪用”，不如说是两个艺术家之间刻意的交流，酷儿同志间把素材反私有化和循环再利用，并作出一种持久的回音。尽管游静的《录像书简#2》是黑白电影，但最后的“共享”片段是唯一彩色的也是唯一不出自游静本人的。



《录像书简#1》中的游静

《录像书简#2》中的格尔·波多维斯

我想回溯游静更早期的“录像书简”，拍摄于 1991 年的 16 毫米电影：《你有什么特别的要我告诉你？》，这或许是我所知道过最长的片名。该片揉和了丰富的色彩、特效化的画面和既成历史

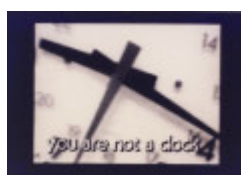
⁴⁹格尔·波多维斯的《快闪，长坠》（1993），是一部半自传式影片，该片突显中将身份及其在媒体中再现的复杂性，尤其是有关一个年轻的、酷儿的、作为社会运动份子的，患有艾滋病的电影制作者。他讽刺将八九十年代艾滋病患者妖魔化的主流媒体。片中的一个角色谐拟了一个电视主播所散布的恐慌：“我代表未感染者做报道，我们清楚我们是谁。”

片段，使它在风格上是如此的不同。这部电影是一封两个女人之间的情书，一边写自香港，另一位在纽约，一个电影工作者，一边写信一边为一部电影采集影像素材。电影以两张叠放在黑色背景上的 Polaroid SX-70 照片（现在已经绝种的那些即影即有的白边照片）开始，左侧照片中，一个黑色短发女人坐在镜框右边的位置，向下凝视着。画面传达出一种疲惫或是深思。右边的照片更抽象，一个黄色的物体上铺满红玫瑰⁵⁰。观者可能不确定照片要传达或翻译的意思，但是会希望照片中的女人再次出现在电影里。但实际上她只能被听见。观众兴许会期待这两张照片是肖像，从某种角度上说他们也算是，尽管其中一个展示的是女人，另一个却是抽象物。回过头来看，这些看似脱节却又重叠的影像为这部电影和这些角色预示了一把声音和一名影像收集人。尽管我们从来没见过这两个角色，连局部也没有，它们却萦绕整部电影的观赏过程。我们开始明白这两个女人之间的距离，以及游客与景观之间、家与地、象征性的符号与实物之间的鸿沟。画外音变成了某种韵律，台词尽管让人迷惑，但却粘合了如过客一样的视象、片段及半抽象的人形。“告诉我多一点你那边的生活好吗？”一些话语引导着观众去猜想哪一个角色在说话以及“那里”究竟是哪里。有一种不断寻索的气氛萦绕不散，并透过既成（found images）及当下影像的揉合，在历史、人和地方之间来回冲洗。此混杂的形式创造了一种诱人的说明性的语言。

旁白是诗性的、充满哲理的，从直接称呼（“亲爱的舒”）到挪用一個作家的批判性文章。这部作品主叙述人的声音中，我们有两次能听到电影制作人的声音作为一种标点符号，他强烈陈述道：“你患了妄想症了。”

在观影过程中，我发现自己在视觉和听觉的多重任务中不断转移注意力、不断转变想法。或许因为我是电影制作者，或许因为在献身给数码之前我深爱着模拟/非数码（analog）。或许因为我大半生都不断写信给某方的女子。影像的电子符号，被操控改动，在发着光的衰退过程中，静坐在一格一格移动的影像外围。声音在蔓延。距离占据着缝隙。有人认为孤独并非因为荷尔蒙不平衡而是来自文化、社会、政治的不公义。

有两组特别犀利的片段我想谈谈。第一个紧随照片标题页而来：循着一艘船甲板上一个游客的视野，摄影机记录下随着船渐渐逼近的纽约海岸线。地标性的形象如在微风中飘扬的美国国旗和纽约世贸双子大楼渐入视野。（拍摄作品时我们常常会沉浸在过程中，也不会预期当它在那历史的一瞬倒塌后又被如何解读。直到我们去回望，再次看到双子大楼耸立的时候还是感到很震惊。对这些景观的感受与当时电影拍摄的时候是相当不一样的。我想到罗兰·巴特的《明室》，他讨论1865年刘易斯·佩恩的肖像画：他带着手铐，面容俊朗，即将被判死刑。“他死了或他将死”。面对失去的感受可能不会很快与建筑物或城市硬件联系起来。那时候我住在纽约布鲁克林，听到世贸南楼被撞，然后在游静的短片里再次看到世贸大厦，惊讶得下巴要往下掉。我看过多少次这栋建筑被撞击然后垮塌的连续镜头，我有种想去倒带只为了看它立起来的奇怪感觉，我猜就像人们会倒带去看电影《赞普德》中的杰克·肯尼迪再次微笑。某一刻，某个镜头变成一部独立的作品，让我在脑中不断节录它，一遍又一遍回带。在那些瞬间我的视觉记忆铺洒在这部电影的视象中。人们在世贸大楼中丧生，也因此很多人的性命今天依然被牺牲。有人死了，还有人继续死亡。）



⁵⁰照片由香港摄影师李家昇所摄。

《录像书简#2》

其后的随着纽约海岸线的画面来自更旧的既有影像：背着镜头，一些亚洲男女穿着 50 年代的浴衣，潜入海中，加入一大群游泳者。这两个片段叠合在一起是荒诞的，几十年的差距，却奇怪的合拍，也产生了新的意义。串联在一起看，纽约港观光影片似的片段和貌似不相关的来自过去的人们跳水的镜头放在一起，产生一种古怪的余象。其中当然有幽默，但也唤起了梦想以及对“应许之地”的不幸的幻象。历史片段最初可能是要表达游泳作为奢华的消遣，但很快就褪色了。关于乘风破浪为了抵达海岸的欢欣与绝望，有着一段长长的绵延至今的历史。我想象着海岸线，以及它如何深具感染力。在并非数码的录像带上看这影片，我倒带好几次，看着慢慢移动的画面，想象着要到达某处的震颤与绝望，但去某地可能迅速变成无处可去。一个人会有多激动才会朝着大海纵情一跳，就为了触碰海岸线的希望；一个人会有多绝望才会奋不顾身一跃，就为了到达海岸线的希望。我们想起无数双望着海岸线的眼睛和大量的移民，那并不是像游客所期待的那样一个受欢迎的海岸线。“亲爱的舒，若不是要拍这部电影，我猜我应该不会到那里。我最后还是扔掉了所有拍好的镜头。”下一个从船上看到的画面是自由女神像。电影突然切到华盛顿广场公园，我们又一次看到了自由女神像，但却是一个模型且正被出售，被一个亚裔人举在空中。“你问我他是中国人吗？我不知道。事实上我无法分辨谁是中国人谁不是，你看不见吗？”观众什么都看不见，只有一刻的黑片。这类的文字/影像游戏常常在游静的作品中出现。（回想《录像书简#2》中的“你非钟。”），当我们听见“你看不见吗”然后什么都看不见的时候，这种直白叫人尴尬但也感到幽默。我想象游静紧紧挤靠着玛格丽特⁵¹。通过文字与影像的玩耍，提示我们观看的是一个不能以表象价值判断的系统，再现是由特权与地位所构筑的。

旁白带着某种忧郁。我从视觉影象联想到了电影制作人这个角色。影像美丽，并充满着妄想或实验性的力量。纽约如游客般的影像，连同香港和大陆“找来的”宣传风格电影，都一起寄给“她”。影像和旁白是一种揉合，是两个女人之间沟通与交合的途径。“亲爱的舒，我尽力让它充满异国情调，他们会说“我知道这是关于禅的。”观众看到一个女人的大特写。我相信她正在做针线活，但是这个近景以及半模糊的画质使影像变得模糊且难以归类。识别并情境化这个身体的“渴望”，将观众带回到早期摄影年代——媒介是用来刻制肖像以及规训社会人的科学工具。电影制作人这个角色所指向的荒谬，与关于种族的修辞巧妙相遇。“我想你会说，你被骗了，根本没有这回事。正如福饼一样。”游静作品中的福饼出自哪里？诡异地，一块福饼包着一个诗性的断句。游静将荒谬性以及仿文化象征主义打破。使观众凝视历史和荒谬，让幽默淡化了怨恨。

回到电影一系列引人注目的短小“既成”片段。第一个片段是一个女人的中景，她戴着太阳镜，穿着泳衣，拿着沙滩球，后面跟着一个女军官和女士兵。所有历史片段都是中国女人又都是男摄影师拍摄的。大部分影像似乎都是从官方电影档案库中来的，但从每部电影筛选出来的片段的紧凑剪接，放在一起看充满诱惑性，编排了一阙对穿制服女人幽默而性感的颂歌。这些浓缩的女性纪录片段以一个全身的女子镜头结束，这戴着帽子、穿着礼服的女人背着摄像机朝远处走去。“舒，你作为投射物而非投射主体，似乎是无可避免的。”很快，一个男人在摄影机前经过，阻挡了我们视线。突然一名白人男性穿着佛教朝圣者式的衣服、草帽以及长袍，在纽约唐人街的人潮中出现，让人措手不及。电影叙事叫我相信，这个男人并不是电影角色，而是记录一个时常出现在唐人街的男人。电影对“作为中国人”和“中国女人”影像的反思，以及出现在纽约唐人街而不是中国，穿着亚洲服饰的非亚洲男人的深思，带出了关于身份、再现和空间的问题。这个男人如何想象他自己和周围景观？他再现了什么？

叙述者的声音在继续，“……如果你不记得外在于男性凝视的另一种欲望，你怎么能说一直在和

⁵¹ 玛格丽特(Magritte) (1898-1967)，比利时超现实主义画家。

现实作斗争……”作为女性感情经历的象征，画面中两个女人在一条船上，剪接方式让人感觉船在前前后后地来回移动，犹如在静止的爱中。被线性时间放逐，她们逃到了这里。就在这一刻，几格画面中，她们会永远在一起，永远在海上。但我感觉到，对于“回家”，电影制作人这一角色也充满矛盾。旁白中提到“民权法”，欲语还休，正是要提醒我们个人和政治的局限。我发现自己在怀疑电影角色是否有“真实性”可言，如果纽约的镜头是年轻的电影制作人所拍摄，当我看见女人们在唐人街的血汗工厂工作时，照片中的女人是她们扮演的还是她们自己？游客电影总是说我不属于这里。我们为什么会挥手？多数传统的纪录片镜头是刻意安排、说教式并精心策划的。这种类型本身似乎漏洞百出。这样看来，游静这作品又有多少是虚构？

一些游静设计的影像是精心处理过及合成的。当两个或以上不同的影像重叠，运用改变影像透明度及蓝幕，制作合成影像。在这部作品中，有个带蓝色调的片段，映着一个电视机及利用特效处理，可见一群毛泽东支持者在欢呼着，锣鼓喧天地庆祝着似的。剪接让一个被复制的影像叠在上面，然后两者悄悄脱序。由此形成的图像和制造出来的模糊性邀请但又拒绝观众清晰地读到任何个人。关于群体的感官大过个体，在这种情况下，合成影像把人交叠成一个系统，反照着观众。十九世纪，弗朗西斯·高尔顿发展了合成人像摄影，把相同种族和经济地位的不同人的脸重复曝光并重叠，为了生产一种“类型”来帮助辨认罪犯，异常的人以及“下流人”。高尔顿寻求科学方法来生产一个用来辨认或归档的系统，游静却利用一个电影档案去拆解或重新创造。

在《你有什么特别的要我告诉你？》中，制作者凭借其对材料的精心选择，对影像与书写的重塑与再情境化，以及一些新锐的探索，将实验形式和叙事有机结合。作者揉合了许多女性的影像，这些女性主要来自以前的爱国电影，而非关于女性之间。两个女人的故事几乎被掩埋在风景、文本，以及各种样板之下。在作品中，游静把女性影像从档案的高度中拯救出来，将她们重新并置起来，构造出古怪而又美丽的社群，建立了一个移动不定的视觉空间。世界、空间以及留置总是贯穿着游静的作品。

尽管观众在电影中可以感觉到角色内在与外在的世界的关系和一个逐步推进的故事，但我们从未见过这两个女性角色的真身。然而，一段段的场景，构图的切换，以及时空的来回跳接，这些因素的整合都提供给观众一种可参与的但又非单一的故事。

发行于 1999 年的《我饿》，有着最直接的叙事发展。其魅力源于对早期德国表现主义电影的风格继承。尽管电影中有一只鬼，但它并没有明显的恐怖元素。电影有着既风格化而又当代的色调，运用了人工光影效果及戏剧性的摄影角度。角色的动作、摄影的构图、音乐、音效以及对话在作品中起了至关重要的作用。一些最早期的电影特效、慢动作、倒放及简单推轨等让电影具备一种简朴的深度与魔幻的力量。这部奇幻想式的作品与爱情故事将游静电影的鉴赏者带回纽约。故事发生于 90 年代末的纽约市，中城移民区(地狱厨房)一间小公寓内，住着一个勤劳的非裔美国女性和一个“有时”会隐形的香港女鬼。关于经典恐怖片中隐形及怪胎的酷儿解读，前人之述备矣。公寓以某种方式庇护了她们互相结合与混揉的世界。她们关系的故事张力来自它多少是与世隔绝的，既存在于邻舍关系之内，又超离其外。这是一种基本不可能的结合，越乎生死之界，但正如许多过去的与现有的酷儿关系所证明的那样，它战胜了障碍并幸存下来。

影片的开场是时代广场上一幅广告的特写，一个巨大的 3D “杯面”，蒸汽正从中升腾出来，那巨大的尺寸让人觉得它会跑进一个类似经典科幻片《神奇缩小人》(1957)之类的电影中去。这昙花一现的方便面意味着一种均质化的亚洲性，且由于它显示的是一个杯子而非一个碗，这也是一个从亚洲到美国的文化吸纳隐喻。紧随这个镜头，游静将观者带到了纽约唐人街。我们听到一个

优美的带着粤语口音的英语画外音。那语言充满视觉性，在人们眼前展示出一幅画面。“我在燃烧中的房子头痛多年，不晓得它在烧，直至妳搬来。”茶几上放着两个装满橙的红色袋子。一个画面上只有肩部以下的男人正在卖水果。袋子是火焰的颜色。一条女人的胳膊进入画面，提走了一个装满水果的袋子，然后消失在画面之外。另一个同样只有肩部以下画面的女人，提着个红色袋子过马路，然后又一个如此，再一个如此。镜头全集中于手、袋子、腿以及脚上。每一个提着袋子的都是女人。她们是将东西提去分享给别人的吗？旁白又一次响起：“妳的外卖菜单叫我记得，前生最美好的时光直至我，被认为死去，给那些无法看见的人。”这暗示了旁白者和某个身处唐人街的女人之间的可能关系。那旁白是一种甜美的耳语，通过她的话，影片的关系结构被建立起来。“妳可口的存在让我，成为妳房中永恒的设施。”观者看到一个倾斜的广角画面，一条长长的楼梯通向一间公寓的大门。画面的色调有限，楼梯、扶手和过道都浸浴在两片蓝色之中，而楼梯的顶端被装点成一抹温暖的亮黄。“妳郁动我回到遥远的地方”观者听到脚步声，看到楼梯上的一片阴影，然后在一个近景中，一个提着一些杂物袋，穿着套装的女人缓缓上楼。“幸好透过妳，我继续吃东西这悠久的传统，在此我想象一个远离剥削的人世，让我依附妳成我真正的生”观者看到公寓白色的内墙，和一盏正在转动的吊扇，长长的透明窗帘被风吹入房间，公寓看起来空荡荡的。之后，在一个特写镜头中，庞大的字母翻滚着，将电影标题打在两面毗邻的墙壁上。当这些字母从一个平面移动到另一个平面，它们变得歪歪的。在一个无规则的低角度中，“游静出品”的字样出现在一片扇翼上，然后又随着扇翼的转动而消失不见。字幕的可见与隐去，阴影字样的存在与消失，或许意味着某种移动变幻的状态，或许跟居置有关。这是一种聪明而简洁的创造标题的办法，比用字幕机更人性化。参与制作影片的人员有很多，这点我将稍后回过头来再作阐述。随着女人开始开门，电影跳剪到公寓内部，聚焦于一扇窗边的纸风车上，我们还能听到风吹过风车的声音。



一天的劳累过后，这个女人提着两大袋外卖进入房间。她立刻关切地看了看周围。音乐和画面一起传达了情绪的起伏。女人走向一扇窗。在镜头的一角，一架风车卡在窗帘上，很静。绕过那风车，女人望向窗外。每当这女人看向一间屋子时，都紧随着一个带点蓝色的，扭曲的远景镜头，这暗示了两个平行的世界，一个是人的世界，另一个是“不见的”鬼的视角。继续搜寻，女人跑出房子冲上天台。背景音乐变得越来越慌张。从这个女人的视角，或者更确切的说，那个鬼的视角，观者从一个孔中凝视那天台泛蓝的黯哑图像。通风管和排烟喉看起来像是一幅不详的吸血鬼图像。这样，通过灯光、阴影、颜色、摄像机角度、构图以及动作建构起来的场面调度，在有关鬼的场景中都淋漓尽致展现了表现主义的处理方式。回到公寓之后，女人继续搜寻，显得不知所措。然后，从她身后出现了一些什么，那女人的外套开始辐射出亮丽的蓝光。是那个鬼。她从隐匿的游戏中显现，对那女人耳语，声音像是从深邃的喉咙中被释放出来。“你去了哪？”女人温柔地向身后责备道。在对应镜头中，我们看到了那个鬼，她的脸和脖子是明亮的蓝绿色。在她身后，公寓大门被映上黄色。尽管这些颜色的搭配使人不安，但鬼身上散发出一种温暖而平和的魅力。“真香，你带了什么？”二者的身高差异很大，“女人”又高又结实，而“鬼”又亮又轻盈。女人浸浴在温暖的色调中，而鬼沉浸在一片淡蓝色的忧伤里。鬼走向前并开始嗅着什么。她的身高只到那女人胸部，她能徘徊于纯真与挑逗之间，叫人莞尔。



女人开始冲茶，鬼撕下一条条菜单吃了起来。她是一只怎么也吃不够的“饿死鬼”。她贪婪地读着另一个女人的日记，从不安的灵魂中诉说出幽幽的秘密。鬼背诵唐餐菜单中一系列菜色，她对女人怀着一种甜蜜而动人的热爱。她们具有一种奇妙的重叠，各自古老的

移民历史和祖先，在这里变得更加复杂。鬼咀嚼菜单的声音听起来又香又脆，如电影的音质一样。鬼优雅而轻盈地落在女人的肩头，充满爱意地环抱着她，打开一块福饼，喂给女人吃，而把包福饼的纸送进自己口中。女人微笑着，把包装纸从鬼嘴里拽出来，好在她吃掉之前读读上面的字：“否极否来。”女人挑了挑眉，福签上写着一种幽默的不幸，这是一种可伪装成智慧谶语的混杂文体。头顶的风扇在转。如果你曾在夏日住在纽约，便能感觉到甚至几乎闻到这小房间中的闷热。这间位于地狱厨房的公寓，即使有架正在转动的风扇，依旧有些缺氧。房间的内景切换到时代广场大屏幕上的股票信息滚动条。它从屏幕上慢慢滚过，展示着世间的不幸，以及一个被贪婪，而非那女人和鬼所能换取的东西喂饱的世界。“……内阁在周五对拯救银行的一揽子计划进行投票，日本银行……”这是某种崩溃前的先兆吗？



随着电影的推进，女人和鬼变得绝望起来。是他们彼此的世界无法调解，抑或是他们的生活与外面隔绝？我们看到不同的静止镜头，像活人画一样，两个人独自坐在自己的私密空间里沉思。一幅幅“活画像”变得越来越虚空，直到摄影机停在了某个仪式化的时刻：鬼开始坐在床边，咬噬冥币。难道吃冥币是鬼在祭祀祖先，为他们的来世做准备？摇镜移动到了床的左边，画面开始出现睡着的女人。画面拉的很近，但仍然呈现一种距离感。溶镜从睡着的女人到鬼的特写，再到透过柔软透明的白色床单看见女人及鬼。她们仍然站着并面对着对方。在这个朦胧被阻隔的画面内，鬼似乎在开始用嘴唇揉擦女人的胸脯。撩动的布纱和亲吻折射出一种类似婚礼的仪式。当布纱的背后揭示在观众眼前，瞬间的亲密立即消失，鬼不再吻，这段关系又回到确认与否认的张弛之间。

接着鬼出现在床头，在女人睡觉的时候沿着她的身体的线条摆放蜡烛。鬼吹着气，一支又一支点燃它们。这意味着鬼是不被俗世的时空所控制的。当所有的蜡烛都被点燃，鬼躺在女人的旁边，头靠着头，鬼似乎不能进入女人的熟睡状态。然后她们对着坐下，桌面上摆满了打开没有吃但碎掉了的福饼。鬼打开了一个递给女人，女人读到，“一定有生存的理由在幽秘处”，然后女人吃了下去。我们明白，女人渴望把自我转化到另一个空间。影片的结尾是房东急速上楼的声音，要求可能“消失”了的房客缴租金。房东在狠狠的拍门之后打开了房间。屋子里都是大片大片的纸，大概有一百个福饼被打开了。我们看不到女人和鬼，但在角落，就在窗子的外面，纸风车不断旋转。

游静质疑文字和图像，并挑战支撑着再现的“真理”，试图展现语言和标签的局限性。在她的作品中，她挪用不同源头的素材，包括个人叙事、纪录影像、评论和诗，试验电影和录像的边界，有效地游走在类型的边缘。正是这种编织式的创作风格加深了我们每个人的观看所得。在《我饿》中，文化指涉和预言式的私语提供了开放的解读可能。

在制作《我饿》不久之后，游静离开了她在纽约的公寓，也就是拍摄电影的地方。创作团队主要是在纽约的女同志，我也参与其中。和游静的合作非常有张力，团队也充满活力。我认为这是一封给我们所有人的情书。

卢克丽霞·纳普(Lucretia Knapp)是作家，电影制作人和艺术家。实验纪录片《游泳衣》(Swim Suit) (2006) 由旧金山的格线(Frameline)发行。论文“《玛尔妮》的酷儿声音”(“The Queer Voice in Marnie”) 收于《文化出框：普及文化中男女

同志及酷儿文集》(*Out In Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays On Popular Culture*)、《电影笔记》(*Cinema Journal*)、《希区柯克读本》(*A Hitchcock Reader*)第二版中。卢克丽霞·纳普现于马塞诸塞州的史密斯学院(*Smith College*)任教。

香港（城）的心像⁵²

王小鲁访谈游静

王：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，80年代时考进香港大学。香港大学没有电影专业，英文及比较文学算是比较接近电影的。香港不少电影人都是这个系毕业的，从文学理论中学习看电影，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上都有专栏，大学写影评写很多。大学一毕业我在《电影双周刊》杂志做编辑。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。我非常年轻就做了总编辑，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。便在1990年去了纽约。

王：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，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”。

王：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。

王：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达形式看成是可以互相指涉的文类，而不是说电影就是电影，表演艺术就是表演艺术，社会运动就是社会运动。那时候这个杂志不但包容不同领域的评论，让不同的文类彼此可以看到对方，更让作者有足够的空间，觉得你不仅仅可以写一样东西，从一个文类出发，也可评论社会。如果一个影评人去评论音乐会会怎么样？那时候提供了一个平台，鼓励文化评论的出现。这当然也与我学习的比较文学，也与我从小看书看的很杂有关系。那时候的一些文艺青年，大概有受到我们所开拓的空间的启发吧。

王：这是一个学科交叉的风格。

游：另外刚好80年代是一个很商业化的年代，可是也同时是一个在思考香港的文化身份、政治身份的年代。香港66、67年有反英的左派运动，也有青年反殖与工人运动，但都被打压得很厉害。一九七一年，香港二十一岁以下的人口占总人口一半之上。70年代政府推出一系列的房屋、

⁵²访谈于2011年8月31日在香港进行。本文经游静节录。

教育、福利政策，文娱中心、廉政公署等，主要用来安抚年轻人，分散注意力，要人不要对政府有太大的愤懑，加强殖民统治的认受性。80年代民众被所谓经济起飞收编，但又有了中英谈判，开始对未来焦虑。

80年代我开始读大学的时候，不少香港人开始思考身份问题。我80年代中开始去国内旅游，那时候还是小朋友，自己背着一个包，看到一个刚开放的中国，和香港文化存在巨大的距离。那时候你就知道，不管怎么样，你都不会被认为是一个正宗的中国人，但又不是有条件享受相对自主的台湾人。香港文化的混杂性好处是包容，看来很西方化，但也可以看到台湾的，中国的。但香港究竟在哪里？它是一个什么样的社会构成？这种思考就连接到对我们自己文化格局的分析。比方说我对电影、文学、表演艺术、音乐都感兴趣。当我写比较单纯的评论的时候，我会写到关于身份政治的，社会性的东西，好像从文本出发，但是有对于周围广大的社会的关注。这也是受那个时代的氛围影响。

王：你刚才说到追寻自己的文化身份，应该是与对97年回归的一个预期有关。当要改变自己的身份的时候，转过来思考自己所在的位置，这可能促成了文化分析的一个方向。就是不仅仅在文本内部去分析一个事情，而是看到一个文本与社会的更广阔的联系……我不知道你们的文化分析，是先有学习的？与英国的文化批评有没有关系？

游：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。为什么呢？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、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。香港的好处就是自生自灭，不好大概也在这个方面，没有很大的基金会，都是一些极小的文化机构，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、鲍霭伦合作，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。



1989 年在香港游静与友人也斯及蔡仞姿等作的一次装置表演《东西游戏》

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：现在香港人还记得的，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，会把这些过滤掉或讲成暴动。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，自我感觉非常良好。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。

删掉这段！

王：现在有没有比较活跃的，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。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：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毕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地这样过一辈子。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，在国际上拿了一些奖。

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，被赶得一塌糊涂，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：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。



《好郁》

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：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，电影类型比较多元。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，是说一个东西动得很厉害。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，为了支撑这种错认，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。



《好郁》

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钩，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，便更是受科技主宰而没控制科技的权利的人。

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。香港空间好宝贵，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灭。电影十年后，开始有年轻人因为这些空间的被消灭而抗争。

《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什么。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。我也是在公屋长大的，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，其实都是在公屋里长大的，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，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：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。

演跨国企业的 Colette，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玛俐亚，是葡萄牙混血儿，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，有老中青不同年纪的女性，不同阶层、性向、认同、欲望，也有不同的类型的性工作者。



《坏孩子》

图片错误

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驻市艺术家，我便提出要在当地一间教导所做工作坊，与院内少女共同创作。2004年夏天回到香港后，我开始接洽香港几所少年感化院，希望能做类似的创作坊。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，其实是很具有破坏性的。他们觉得自己没有未来、没有朋友、没有逃逸的出口，所以当他们在看到一个不同的地方，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，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轻人的国度，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松、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。流行文化从来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，但是我觉得网络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。

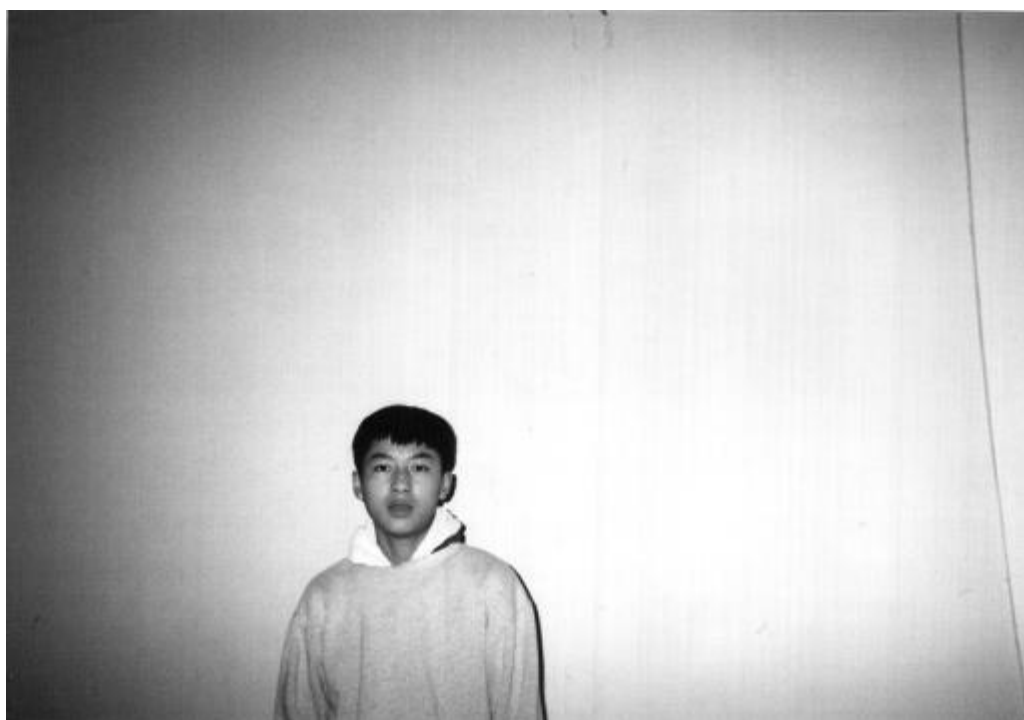
王：我想知道评论这一块。

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。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：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。



《坏孩子》

认影

游静

我又回到老地方
椅子愈来愈舒适了
顷刻暗掉的冷空气
与音效八方包裹你
跟盯住你的目光一起
化成墙纸
只有停下来的影子是真实
这就叫安全
现实一切都不重要了
观众不会生老病死
你在的地方不需要电影了吗
没戏院何以安身岂言立命？
没跟过漆黑的陌生人
搓捏谈情如何长成
有影子的人
但你不再需要影了

暂借的安慰为何不散
在你我赎回影子的一点
骤暗忽明中曾经彼此相认

2013

Shadow Beings

Yau Ching

Translated by Siu Fung

I return to the old place
Chairs are getting more comfy
The freezing air dims in an instant
with sound waves hugging you from all sides
Eyes staring at you turn you
into wallpaper together
Only the shadows that linger are real
This is called safety
Realities no longer matter
Audiences do not go through cycles of life, aging and death
Are films no longer needed where you are
How does one go on living, let alone being
when there's no more cinema?
How does one grow up into
beings with shadows
not kneading with strangers in the dark
But shadows are no longer needed

Why do borrowed consolations remain
when you and I redeemed our shadows
in a flickering chiaroscuro we saw each other once

2013

导演简介 Director Profile

游静，电影、录像导演、文化研究学者及诗人。香港大学英文及比较文学学士、纽约社会研究新校媒体系硕士、伦敦大学媒体艺术系博士、纽约惠尼艺术馆独立研读课程毕业生。曾任教于美国加州大学圣地牙哥校址视觉艺术系、美国密西根大学电影系、纽约视觉艺术学院电影系、台湾国立政治大学广电系等，也曾任《电影双周刊》总编辑。现为岭南大学文化研究系副教授。

1990 年代曾在纽约居住及工作，为爱滋服务机构“男同健康危机”电视制作导师、节目监制及华人项目顾问，及纽约女同志组织 Dyke TV 有线电视节目监制，同时为香港同志影展客席策展。曾任香港性工作者电影节策展、香港性工作者电影节策展、香港同志电影节客席策展等。也曾任在香港艺术中心与黄爱玲联合策划“她也拍电影”女性影展及与锺小梅联合创办香港女性剧场节“女儿戏”。

2002 年完成以香港第一部以女同志为主题的剧情长片《好郁》，获葡萄牙费加拿霍斯电影节影评人大奖。电影及录像作品曾参加亚太影展、温哥华国际电影节、伦敦国际电影节、台湾纪录片双年展等，也曾于纽约现代艺术馆(MoMA)、日本北海道现代艺术馆、韩国Young-Un当代艺术馆等展出，并于美国公共电视、德国及日本电视台等播放。

专书多种，著有诗集《大毛蛋》(香港: kubrick, 2011)、文集《另起炉灶》(香港: 青文书屋, 1996)、《裙拉裤甩》(香港: 珍熊静出版社, 1999; 台湾: 蜃楼, 2011复刻)、*Filming Margins: Tang Shu Shuen, a Forgotten Hong Kong Woman Director* (Hong Kong University Press, 2004) 及《性/别光影: 香港电影中的性与性别文化研究》(香港电影评论学会, 2006) 等书，编有《性政治》(香港: 天地图书, 2006) 及 *As Normal As Possible: Negotiating Sexuality and Gender in Mainland China and Hong Kong* (Hong Kong University Press, 2010)。诗集《不可能的家》(2000) 获香港中文文学双年奖。文集《我从未应许你一个玫瑰园》(2014) 将由文化工房出版。

Born in Hong Kong in 1966, Yau Ching received her BA in English and Comparative Literature from the University of Hong Kong, MA in Media Studies from The New School for Social Research in New York, PhD in Media Arts from Royal Holloway College, University of London, and studied in Studio Art at Whitney Independent Study Program in New York. Her film/video works have been shown at venues including Alexanderplatz Station of the Berlin Underground; Galarie nationale du Jeu de Paume in Paris; Sony Theater, Lincoln Square in New York; Museum of Modern Art in New York; MOCA in Los Angeles, and broadcast in North America, Europe and Japan. She has been invited to numerous festivals including Robert Flaherty International Film Seminars; Yamagata International Documentary Film Festival; Mondial de la video, Brussels; Sao Paulo International Film Festival; Mill Valley Film Festival; VIPER, Lucerne; Hawaii International Film Festival; Worldwide Video Festival, the Hague; Ann Arbor Film Festival; London International Film Festival; European Media Arts Festival in Germany. She has received grants including Rockefeller Foundation, Asian Cultural Council Arts Fellowship, New York Foundation for the Arts Fellowship, Montalvo Artists' Fellowship and Japan Foundation Artist-in-residence grant, among others. Her media installations have been exhibited at Hokkaido Museum of Modern Art, Japan, Young-un Museum of Contemporary Art, Seoul and New York Brooklyn Bridge Anchorage. Currently Associate Professor in Cultural Studies at Hong Kong Lingnan University and known as a poet and cultural critic in Hong Kong, she has written and edited ten books including *Filming Margins: Tang Shu Shuen, a Forgotten Hong Kong Woman Director* (Hong Kong: Hong Kong University Press,

2004) (in English), *Sexing Shadows: a study of representation of gender and sexuality in Hong Kong Cinema* (Hong Kong Film Critics Society, 2005) (in Chinese), *The Impossible Home* (Hong Kong: Youth Literary Press, 2000) (bilingual) which received the Runner-Up Prize from the Chinese Literary Biennial. She has also edited *As Normal as Possible: Negotiating Sexuality and Gender In Mainland China and Hong Kong* (Hong Kong University Press, 2010) (in English) and *Sexual Politics* (Hong Kong Cosmos Books, 2006) (in Chinese). A bilingual collection of poems, *Shadow Beings*, is forthcoming from 88Books, Vancouver (<http://www.88books.ca>).



放映日程 Screening Schedule

2013.12.31 星期二 TUE 15:00-17:30 坏孩子 + 导演游静见面会

We Are Alive + Director Yau Ching Q&A

2014.01.01 星期三 WED 19:00-20:30 短片节目 I + 导演游静见面会

Shorts Program I + Director Yau Ching Q&A

19:00-19:12 录像书简 #1-3

Video Letters 1-3

19:12-19:24 我饿

I'm Starving

19:24-19:32 雪仙的妹妹

Suet-sin's Sisters

19:32-19:56 搵自己

Finding Oneself

19:56-20:30 导演游静见面会

Director Yau Ching Q&A

2014.01.02 星期四 THU 15:00-17:30 导演讲座：我的小写 vs 大写性 / 别

Director Talk: My sex/gender vs. SEX/GENDER

2014.01.03 星期五 FRI 19:00-20:30 短片节目 II + 导演游静见面会

Shorts Program II + Director Yau Ching Q&A

19:00-19:12 你有什么特别的要我告诉你？

Is There Anything Specific You Want Me to Tell You About?

19:12-19:50 流

Flow

19:50-19:54 理想家/国

The Ideal/Na (rra) tion

19:54-20:02 庆回归

June 30, 1997(Aka Celebrate What?)

20:02-20:30 导演游静见面会

Director Yau Ching Q&A

2014.01.04 星期六 SAT 19:00-21:00 另起炉灶之耳仔痛 + 导演游静见面会

Diasporama: Dead Air + Director Yau Ching Q&A

2014.01.05 星期日 SUN 19:00-21:00 好郁 + 导演游静见面会

Ho Yuk (Let's Love Hong Kong) + Director Yau Ching Q&A

主办机构 **Organiser:** 广东时代美术馆 **Guangdong Times Museum**

特别鸣谢 **Special Thanks:** 时代地产 **Times Property**

www.timesmuseum.org