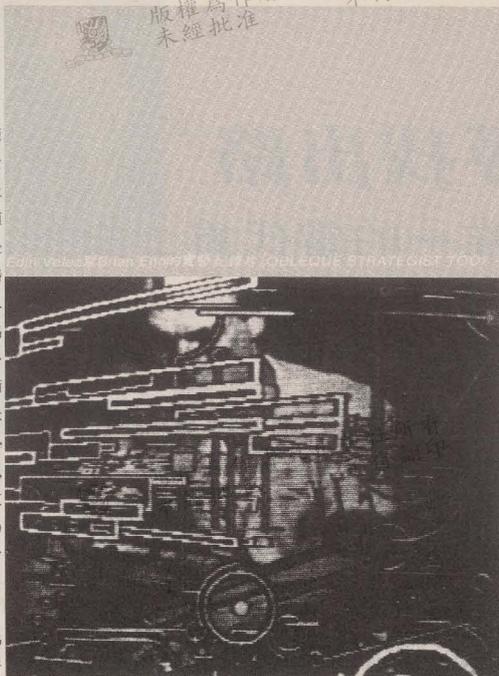


關於死亡

今屆入選Whitney Biennial的電影/錄像作品很強，反映了（即使）在布殊得逞、黃絲帶飛揚的年代，（即使）這個國家的統治階層選擇以瀕臨破產的資源繼續大肆擴充軍備，不惜犧牲圖書館，犧牲公立大學、托兒所、醫療服務、愛滋病人；對積聚如鉛的社會問題如露宿者、種族衝突、黑社會仇殺（唐人街頭目伍國偉就倒在他集團屬下的美心門口）、毒品（坐在這窗子前寫東西向下望每天可至少目睹十至二十檔「交易」）、賣淫（四十二街的男妓有的小至十至十二歲）、青少年輟學、強姦（美國婦女每三名中有一名曾被強姦你信不信？）……一概不管或管不了……（即使）這「一切」，美國的獨立電影與錄像創作這兩年來依然成績豐實。藝術家對社會問題的反思、概念與知識的探索與積累都豐富了視象文化。Jennie Livingston的《巴黎在燃燒》（PARIS IS BURNING, 1990, 76分鐘）紀錄了哈林區黑人青少年如何借夜夜不斷的時裝舞會重新界定這自我被社會主流邊緣化的身份。有人選擇改變自己的性別、有人選擇主持舞會普渡眾生、有人選擇追隨名模，全部選擇離家出走。《巴黎在燃燒》於FILM FORUM公映後延期又延期，不但成了紐約影痴的寵兒，亦被獨立電影評論界視為既顛覆了黑人在電影/錄像中被模塑的定型，又重新賦予變性者應有的尊重與肯定。我個人比較傾向同意《巴黎在燃燒》的意義是繼承多於顛覆，繼承了美國直接電影（Direct Cinema）比較沉實、避免作者明顯介入的敘事風格，及讓被漠視的人物與故事有在米高峯前說話的權力的使命感。近年在美國獨立電影，尤其是紀錄片製作的行列中，出現了不少質素優秀的作品，在內容與形式上皆銳意顛覆，雖然在題材上可能不及《巴黎》具爆炸性或煽動性，是以亦未引起同等廣泛的關注。

我起了這副題，是因為我想談Peggy Ahwesh及Keith Sanborn的《THE DEADMAN》（1989, 38分鐘），改編自Bataille的小說《死者》。Peggy Ahwesh與Su Friedrich、Julie Zando、Trinh T. Minh-ha等同為近年美國獨立電影界重要的女性作者，前作有《從浪漫到儀式》（FROM ROMANCE TO RITUAL, 1985, 21分鐘）、《我騎着一匹叫火焰的馬仔》（I RIDE A PONY NAMED FLAME, 1987, 5分鐘）、《MARTINA'S PLAYHOUSE》（1989, 20分鐘）。巧合的是，在看《死者》的同一天，在同一個地方（ANTHOLOGY FILM ARCHIVES的樓上樓下），我又看到兩齣同樣以死亡為題材的作品：Edin Velez關於日本舞蹈（Butoh）的《黑暗的舞蹈》（DANCE OF DARKNESS, 1989, 55分鐘）及Lourdes Portillo及Susana Muñoz關於

版權為作者及出版社所有
未經批准 不得翻印



關於春天的 這一點及 那一點

版權為作者及出版社所有
未經批准 不得翻印

游靜



版權為作者及出版社所有
未經批准 不得翻印

"BEAUTIFUL. Lively, intelligent, exploratory... Its spirit is buoyant"

- Terrence Rafferty, THE NEW YORKER

"Forget DANCES WITH LAMBS, THE SILENCE OF THE ENEMY, SLEEPING WITH THE DOORS, this is my favorite movie... in many moons."

- Georgia Brown, VILLAGE VOICE



Paris is Burning

"REMARKABLE... MASTERFUL... A politically astute, historically important document of our precarious times."

- Michelle Parkerson, BLACK FILM REVIEW

"WITTY & PROFOUND. RIVETING."

- Owen Gleiberman, ENTERTAINMENT WEEKLY

"The most dynamic documentary since ROGER & ME. ★★★★★"

- Larry Francella, US

"BRILLIANT. FUNNY, TOUCHING & TOUGH - You're unlikely to see a film as good as this one this year."

- Dennis Dermody, PAPER

PRODUCED & DIRECTED BY JENNIE LIVINGSTON
WITH MONTRAE OFFENBEIN CO-PRODUCERS PAUL GIBSON CO-PRODUCER BABEY SWINAR

MON-FRI 2, 3:35, 5:10, 6:45, 8:20, 10, 11:15
SAT-SUN 1, 2:35, 4:10, 5:45, 7:20, 8:55, 10:30 SAT MIDNIGHT

150 W. 11TH STREET NYC **FILM FORUM** 11 WEST OF CITY AVE 752-8118

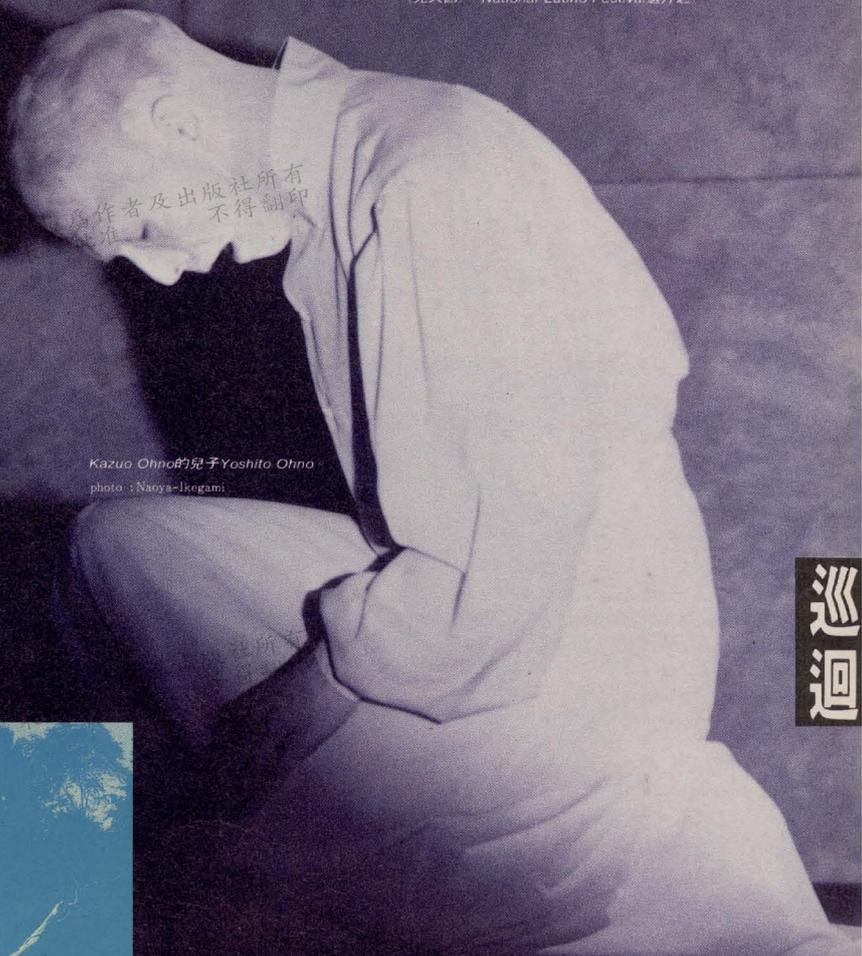
《巴黎在燃燒》的廣告劇照中在跳舞似的女性是一名黑人男性改變性別後在哈林的舞會上表演（用他們的語言是“Vogueing”）。她的最大願望是做一個好男人，做不問世事的家庭主婦。

死人節的《LA OFRENDA》(THE DAYS OF THE DEAD, 1989, 50分鐘), 同為拉丁美洲電影節(National Latino Festival)的節目。Edin Velez的實驗紀錄錄像(?) (相對於「實驗紀錄片」, 但Velez用的媒介必須強調為錄像或錄映帶, 而不是「片」或電影) 注重紀錄片(!) 這類型的實驗性, 與錄映藝術的圖象化結合, 既繁衍生個人抒情的散文詩又同時具備紀錄片靜心觀察、深入呈現的質素。他替Brian Eno 造像的《OBLIQUE STRATEGIES TOO》把Eno的音樂理論視象化, 當他說到音樂的隨機性與作者的主觀操控兩者之間的辯證關係時, 離散的音符就如他的語言一粒一粒在錄像畫面上飄浮和積累。Eno說到他在歐洲巡迴的夢魘, 錄像就名符其實地把Eno喃喃的大頭置於一個透不過氣來的空間裏去。「思想連結經常不連結的事情。」Velez的錄像用女性的肌肉、數碼化的機械繪圖、粉紅色的沙漠實踐了Eno本來自我循環的論述。《黑暗的舞蹈》既紀錄了舞蹈的歷史和發展流向, 包括兩位大師Tatsumi Hijikata及Kazuo Ohno的訪問, 亦節錄了他們及幾個舞蹈團如MIN TANAKA (即將來紐約演出)的《MAIJUKU》的表演片段。相異於今天美國主流表演藝術界傾向於迅速「吸收」舞蹈作為東方文化前衛的象徵、反核的代名詞, Velez所呈現的舞蹈卻是一種複雜多變、難於被輕易定位的表演語彙, 一方面即興唯心, 趨向簡約及超越, 一方面又刻意把我淹溺於幽冥, 把被壓抑的身體與過剩的物質一起釋放與鞭撻成肆虐的orgy。「舞蹈不能放在林肯中心。如果放在林肯中心, 它就死亡。」舞蹈藉着反嘲死亡而活着。我發現舞蹈非常接近中國人的鬼上身, 大概源自人性相當接近的領域, 但為甚麼在中國這「只」能成爲一種民間禁忌的宗教儀式, 在日本卻成爲一種反叛而尖銳的表演藝術風格呢? 這企圖涉及比較宗教的大膽假設, 更有趣的是, 當我們想到舞蹈來到美國, 不但堂而皇之登上各種中心的舞台, 其瘋魔表演藝術界/文化觀察的程度已使它儼然成爲一種cult, 跟「西方」把「東方」文化奇異化的悠久傳統相援引(當然亦跟美國人的原子彈情意結有關)。一張白臉一注水、裸露的胴體。甚麼是舞蹈甚麼不是好像都變得很不重要。Kazuo Ohno的兒子Yoshito Ohno簡約以至簡化的移動你說他是不是舞蹈? 如果是, 那舞蹈可以走下去的路似乎真的不是很遠。山海塾(SANKAI JUKU)有人認爲是新派舞蹈, 我依然認爲那是特別給外國人看的, 我的意思是, 山海塾反映了舞蹈在國際化的進程中不幸地把自我商品化的一個危機, 多於作為舞蹈在藝術上的創新。

Eiko and Koma, 亦是舞蹈走向國際化的一個可能。雖然有趣地, 他們無論如何不承認自己的表演是舞蹈。我看的是他們在PACE UNIVERSITY任駐校



《死人節》, National Latino Festival選片之一



Kazuo Ohno的兒子Yoshito Ohno
photo: Naoya-Ikegami



Yoshito Ohno與Maureen Fleming合作的EROS中的Maureen Fleming

巡迴

作者及出版社所有
准 不得翻印

作者及出版社所有
准 不得翻印

藝術家時一次「作品尚在進行中」的表演，作品名《ISIDRO'S SONG》，將是十一月一次名為《七地》的演出中的部份。作品太雞型，二人在乾澀的沙地上纏伏。佈景的視覺效果強烈，他們的身體舞動暫時還是極低限。我自然是期待着他們的。

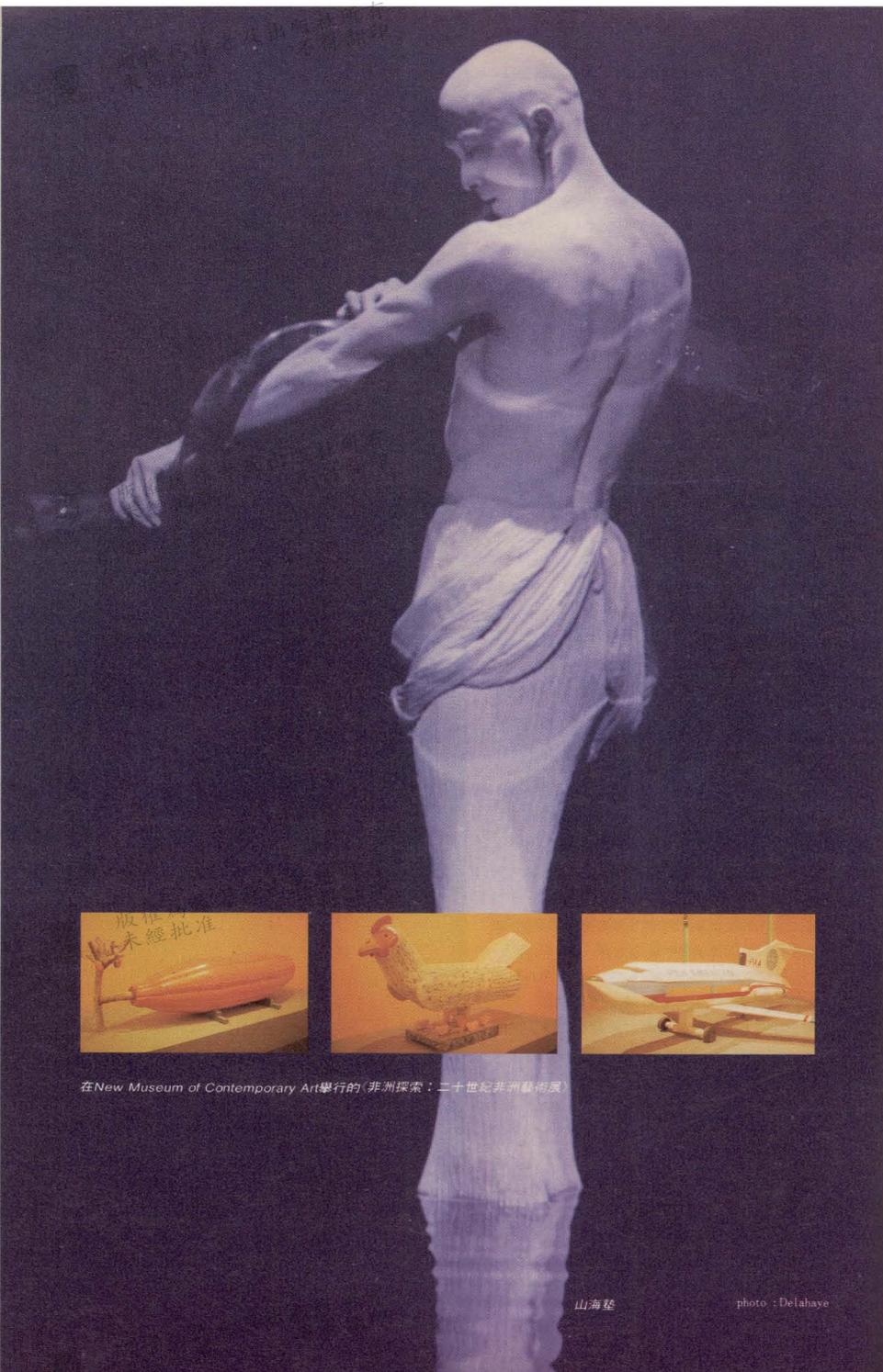
同樣是死亡，墨西哥的《死人節》喜孜孜的，現世太苦，死亡反成了恩賜。亦不求死，只是遙遠地嘲諷生命的無稽。這優雅的紀錄片前後都引了柏斯的詩文，談到墨西哥人如何跟死亡肩並肩地生活及談戀愛、撫摩、擁抱又唾棄，對於這在外在超越型的歐美社會卻是不能宣之於口的事情。劇本原來由電影理論家B. Ruby Rich 撰寫。

這種替骷髏骨頭電髮修指甲的態度叫我想道最近在NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART看的《非洲探索：二十世紀非洲藝術展》中的賓士棺材、母雞棺材及泛美747棺材等，兩個似乎不相涉的文化傳統彷彿在以同一種心情跟死亡對話。設計這些「實用藝術品」（真的有人這樣下葬的你信不信？）的迦納（Ghana，位於西非）藝術家Kane Kwei說：「上天堂有人坐飛機，有人坐賓士，有人坐母雞。」

還沒有說到《死者》呢。有一些電影你總是不知怎麼樣去說它好。好吧。《死者》是一部女性主義色情電影（我以為）。它呈現了在日常生活中輾轉難解的性騷動與不安在尋求釋放、爆發的過程中走向自毀、絕望的必然。它是「男類」色情，在電影畫面中你看不到雄糾糾的陽具，甚至沒有任何性交或性器官的特寫，只有一個叫瑪麗的女性的情人叫愛德華的死了，瑪麗便去森林拉糞、嘔吐，去酒吧尋色、跟她的絕望自瀆。鏡頭中人慾橫流，小小的放映間全是女性觀眾的哈哈大笑。性的儀式變得很荒謬（伯爵勃起前掏一把梳出來梳頭髮），性只有它自己，無盡的孤獨。

關於「她者」——一點備忘

初看簡介竟然認不出來，在戲院坐下三分鐘，怎麼這樣熟口面，是我發夢發過這故事嗎？噢，是我讀彼德·華倫的書時讀過這篇短篇小說《友誼的死亡》。怎麼總是有點不對頭？大概是改動太大了。——唔，小說中主角跟這外星客人的關係好像不一樣，電影中這兩性吸引與緊張的成份，讀小說時好像是沒有的，却是較純粹的友誼。這當然跟電影中的女主角實在太美麗，每一個鏡頭都換一件少數民族服裝有關——她明顯被呈現成一件景觀。是的，小說中的外來者是一位男性，文字並沒有強調他的外觀。彼德·華倫的《友誼的死亡》一方面依然提供給觀眾電影傳統的觀賞快感（Cinematic Pleasure），另一方面又要營造快感的電影機器（如服裝、佈景、道具、燈光、選角、取鏡）擴張到一個地步迫使觀眾質疑自己在把映象（少數/女性）景觀化的過程。電影的故事不斷嘲諷這過



在New Museum of Contemporary Art舉行的《非洲探索：二十世紀非洲藝術展》

山海基

photo: Delahaye

程（這美麗的景觀是螺絲與微積體電路的構成，你看到的身體／服裝完全是道具），但電影現實中的角色（高等生物淪落滿目瘡痍、只權自毀的蠻荒世界，變成了廢物一件，孤懸如星，最後被迫自我犧牲在殺戮中。）的命運卻跟銀幕上的景觀的命運很相似。在各區的脈絡中，她們都只是被投射、被渴望的「她者」，無法被不正如朋友般對待，體現與舒展自我的聲音，被迫內化成沉默。華倫把原來小說中的男性改成電影中的女性，我想亦是這個意思。

關於「自主」

替香港藝術中心籌備MTV節目系列時剛剛是在香港與紐約之間。MTV是大眾文化商品，但在美國製作的MTV比在香港製作的有更大的藝術上的自主性，英國製作的普遍來說又比美國製作的更大。（我拒絕選擇本地製作的MTV亦是基於這個原因。）所謂「自主性」，我以為，是作者在創作過程中外於市場需求、外於商業性操作、外於政治規範所作的藝術的決定及考慮。這不是一種質素上的釐定，只是較理想的方便藝術創作的條件和環境。換句話說，普及文化商品有時比一件自主到不得了的藝品有趣。所謂「自主」與「商業」的兩極亦是相對而言。電視製作，這似乎是大眾商品，有時你仍然可見創作者如何具策略性地發揮藝術的自主性以化險為夷，甘國亮是最明顯的例子。有時你以為是在自主藝術最水火不侵的領域，放眼過去，卻原來都是反政府宣傳，原來都是政治口號的吶喊及宣洩。紐約表演藝術界這情況已經很嚴重，被NEA（National Endowment for the Arts）拒絕撥款贊助的Keren Finley在加州巡迴時就有評者指出那只是一種很廉價、粗糙的色情及發洩。紐約的評論界卻沒有人敢這樣說。（如果我們相信藝術的自主，我們可以批評它粗糙又同時反對它被政治壓迫、政治迫害。藝術到頭來只加速藝術的商品化，紐約的評論界不論面對政治或商業規律的制肘都缺乏對藝術自主性的自覺。）由於政治跟藝術的質素並沒有必然的關係，被政治壓迫跟被政治吹捧的藝術一樣都不一定是好藝術。紐約現在流行發揮不同種族的文化傳統（multi-culturalism），於是舞獅、中國舞、印度舞、京劇甚麼都來了，有學校教授甚至提倡學生以母語寫論文。如果人類感知的追尋及積累，包括藝術創作、自然與人文學科的研究方法享有高度自主，一個社會的文化將終究停留在被商業或政治宰制的膚淺與虛浮的層面。

藝術的自主性由政制賦予、受法律保障，美國的民主法制在崩潰，藝術跟人民的福利一樣如雞肋。香港在藝術創作、人文學科的研究中從未有過自主。藝術家自生自滅，得不到政府支持，受不到商業社會尊重，只要無大害，可被暫且忍受如蒼蠅。即使在戴卓爾政

《繪畫與再呈現》(PINTURA I REPRESENTACIO)，是九〇年代表西班牙出席威尼斯雙年展的藝術家Perejaume的新作。他最近把放空椅子的概念移到紐約蘇豪New Museum的櫥窗，跟非洲藝術展同期展出，椅子變成普通戲院椅子，沒有在西班牙展出時的古典化。這後社會作品指向的不但是觀看與被觀看、藝術與觀眾的對立、權力的不平衡，亦質疑藝術館/劇場把藝術/表演機械化、景觀化的角色。這排椅子是自我與她者的緩衝地、出與入的門簾。而我以為更有趣的，是在這些理念的分析以外，椅子呈現時的排列、影子與孤懸。在新館「看」它們時藝術館的觀眾一家大小走到櫥窗裏去，坐在椅子上「玩」，享受被陳設的感覺。櫥窗內與櫥窗外的對望，各有各的不舒服。

photo: Courtesy of Galena Joan Prats



版權為作者及出版社所有
未經批准
不得翻印



Photo by Terry Stevenson

寫這篇稿子的时候，簡寧漢剛在UCLA結束他的美國巡迴，準備去瑞士參加六月底舉行的一次表演。約翰·蓋茲及詹士·喬森的藝術節。簡寧漢三月在紐約為期兩週的演出我共看了三場。我跟差不多所有人一樣，最期待的是看簡寧漢的最新作《TRACKERS》。這舞蹈作品是由一個在加拿大西門菲沙大學誕生的電腦新軟件「生命形態」(Life Forms)所編成(舞作及軟件本來都是叫「編」)，乃簡寧漢於八九年春天應邀對這軟件進行實驗的一次成果。透過實驗，不斷開拓及發現可能，這現在我們似乎聽起來很濶調的東西，可以說是簡寧漢這五十年來舞蹈理論及創作的資料。《TRACKERS》跟他以前的作品有繼承亦有跨越，探討的是一個人跟一羣人(11個)的空間性關係。簡自己是那一個人，他扶着把手，在台的邊緣舞動——這幾年我們都聽到他健康不濟、患關節炎等傳聞，但他又把限制化成遊戲規則——把手成了用力的支點，只要部份繫於這限制上，身體的其它部份反而得到份外靈活的補償，尤其是那雙不斷揮舞打圈的手臂。當人們的舞步以對角線穿越舞台的空間，這本來在固定的一點上尋索、擴散的一個人(扶手的限制如一棵樹的生長)又擦起扶手一步一步走到台的另一端去繼續。這羣人亦可以來協助搬家。一如簡寧漢的所有作品，舞作從來不「只是」理念結構上的事情，他的「讀不能變成可能」往往是作品的視野亦是生活實踐的態度。看《TRACKERS》叫我想起去年底葛藍姆的新作《MAPLE LEAF RAG》時的安心及高興，想不到亦是分手的時候。

未經批准

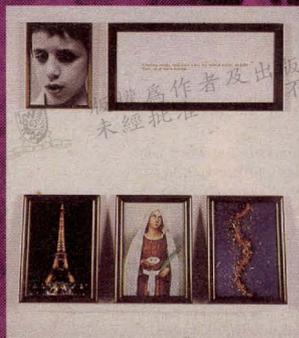
踏大學、扼殺藝術機構的年代，英國政府對本土文化的培育跟港英政府對殖民地香港的文化政策依然是兩個極端。九七之前，在我們討論人權的時候，也應意識到，藝術創作的自主與自由亦是基本人權。它除了需要大小劇場、展覽廳及設施外，更需要直接、大膽、有識見及計劃的贊助與教育。教育除了是培養多元的藝術人才，亦是對觀眾的教育，鼓勵獨立思考、感受、探討與判別個人的背景與經驗。

十九世紀浪漫主義時期，藝術家為了反叛十八世紀寫實主義的道德使命感，及其在工業革命綠色迅速變成紅磚、人民變成機器的初期一時感到無可憑藉，遂把自我與社會對立，把藝術家的形象變成英雄又變成狂徒，自視為被社會放逐又放逐社會。二十世紀初期的現代主義繼承又反叛浪漫主義，繼承的部份是依然肯定藝術家的貴族性，所謂「天才」，內化整個藝術傳統於一身，肩負延續傳統、突破傳統的重擔，亦繼承了浪漫主義深信藝術超越時空的神話。但藝術家對藝術創作的論述與政治歷史、社會文化的論述之間的辯證關係的透視比在浪漫主義時期確實起了變化。這時期崛起的新批評，提倡「文本」的自主性，從今天看來，可以說是呼應蘇聯形式主義，下啟法國結構主義。以一個總體的文藝學派來討論，新批評當時提出的不是藝術家唯我獨尊的地位，只是把浪漫的藝術家自大狂還原到討論作品的層面，而作品一旦誕生，它特有的、獨立的生命就不應受原作者、觀眾、工業或商業規律所宰制。但這需要獨立及自由的文本究竟是一種怎麼樣的構成，新批評所提出的這有趣的問題後來就由結構主義者一點一點的抽出來命名，再由解構主義推翻這符號的積木，指出這文本的身體其實是各種論述張馳與交纏的網絡，不一而足。有趣的是，解構評論家皆先後一一回頭去閱讀浪漫主義時期的文本，經過他們重新閱讀的Blake、Wordsworth、Coleridge都成了各種複雜的心理與社會、語言形態糾結的戰場。

現在我們每分鐘宣佈一件事情的死亡。先有很久很久以前的上帝，後來有現代主義、自主性、歷史、作者、時間、世紀，最近有社會主義。我開始對這種大儒的論述感到很疲倦及滑稽，反映的似乎是理念的匱乏與假扮瀟灑的輕率多於認真思考。巴特宣佈作者之死的時候大概亦沒想到他的玩笑可以被利用為讀者任意詮釋文本的借口。像Jean Baudrillard的《美國》(AMERICA)一類的暢銷書，我以為是人文學者拋棄了學術研究的自主與自由以後內化了市場規律的產物。而且，以Baudrillard對馬克思及對傅柯的論述，他的理論思維的成績，實在很成疑問。至於是否認真這種問題，在Baudrillard或者在Agatha Christie的語言世界中，是同等irrelevant的。



我讀Jean Baudrillard的第一本書是那本其實以Sophie Calle的攝影為主的《SUITE VENITIENNE/PLEASE FOLLOW ME》，因為薄，又多公仔，Baudrillard把Calle的攝影、小說的旅程詮釋成虛飾——勾引——消失的綜合體。文字本身很seductive，這是Baudrillard之所長。（當然這時候亦不知道還要在以後一連串的書中以類似的論述策略重覆同一個命題。）Calle最近在紐約同時在蘇豪兩間大書廊擺展，商業評論界當然很雀躍，大致上把Baudrillard的文字撮要重寫便可。我怎樣看這展覽呢？一方面她那種傾向油滑、煽動性的腔調叫我反感，另一方面她作品中某些較細緻的地方卻未嘗不動人。我比較喜歡的是她一系列的無題硬照，是一塊塊的石膏地面、墳墓與碑文，亦是她的最新作。相對於《無題》的重疊，她的《自傳系列》虛飾的痕跡叫人心散，而且每張照片的題目分別是：情信、婚紗、荷蘭照、浴衣、床、脫衣舞廳、裸體模特兒、貓。一個女人選擇這樣寫自己的傳記，叫大概最墮落與反動的女性主義者如我亦感到啼笑皆非。Sophie Calle的作品中所有寫她自己以外的人物我都不喜歡（?），比如她把在火車上偶然遇上的Anatoli以二百三十一加一張照片與一大堆論述程式化（二百三十一張堆在桌子上，一張框好掛牆上），又例如她要求一些失明的人描述他們認為最美麗的事物，然後把他們的人物透像、他們的話，與Sophie Calle個人對他們的話的詮釋（硬照）並置。有人說喜歡海，Sophie Calle就拍下海，有人認為白色最美，Sophie Calle就拍下床單，有人說是她丈夫，Sophie Calle就拍下了她丈夫等等。這系列不但不能讓觀眾聽到失明者受傷而微弱的聲音，反而把他們變得更可憐，他們看不見他們想像的美好，無法辨識真偽，Sophie Calle作為他們的代言人的主觀詮釋跟他們的想像有時甚至有過刺性的距離。與書同名，亦來自同一個故事（在不辨真偽的前提下，我傾向把Sophie Calle所有告解式的自白都理解為「故事」）的《SUITE VENITIENNE》，是兩間並排的小木房間，設計如教堂的告解房，其中只有一塊紅絨布可以掀開，走進去，是Eric Oppenheim獨白的聲音。此時你是一個被迫偷聽人家私隱的神父。這是Sophie Calle對她那跟蹤的書的另一層詮釋。



關於紀錄片

今年我看的電影中至少有七成是紀錄片，算是對我那看電影的部份生命一直忽視紀錄片的一點點的補償。今年春天及夏天的紐約，紀錄片突然聲勢浩大，一連串的湧上來，不禁叫以前要在縫隙中找紀錄片來看的人嚇一跳。（這可能亦跟美國社會問題日益嚴重，它所代表的所謂「民主政制」及資本主義文明日漸可疑，邊緣、地域及多種族文化的呼聲日高等課題有關係。）其中節目最繁密的是由 AMERICAN MUSEUM OF MOVING IMAGE (AMMI) 主辦的《現實的藝術——紀錄片創造者》，由四月廿七日至六月廿三日，每個週末放映二至三部紀錄片的經典作。對於我來說，是上美國紀錄片歷史課，借此可以看回六十年代以來美國直接電影的里程碑，如 Robert Drew 拍甘迺迪競選總統的《PRIMARY》、Frederick Wiseman 寫高中生的（合理的）對愚蠢又遲鈍的學校制度的反叛的《HIGH SCHOOL》，及 Albert and David Maysles 兄弟那影響深遠的《推銷員》（SALESMAN）。這節目對瞭解美國歷史或影片都是好機會，只是編排過於混亂，沒時序上的系統亦沒主題或形式上的組織，除了「直接電影」有研討會外（可惜請來的三位都是六十年代直接電影的開創者，缺乏近二十年來繼承及革新者的聲音），其餘的都是大亂鬥式的編排。更壞的，我以為，是整次節目太多直接電影風格的作品，重新鞏固人們「紀錄片等於直接電影，或歐陸的真實電影」的誤解。至於以紀錄片作為抒情、作為個人與社會之間的辯證形式、作為重新剪接歷史以改寫既定及前設等等有趣方面則只有在 Ross McElwee 的《SHERMAN'S MARCH》、Errol Morris 的《VERNON, FLORIDA》Kerin Raftery 等的《ATOMIC CAFE》、Marlon Riggs 的《TONGUES UNTIED》幾部作品中稍稍的呈現出來。

讀電影策劃 David Schwartz 替是次系列寫的引文，看他仍然以為紀錄片的創意來自「內容」，來自「說故事」（他的意思是「新聞故事」）的慾望，就知道他根本不知道現在的紀錄片創作發展到甚麼地步。

另一個有趣的大型紀錄片節目是紐約大學與城市風（City Love）合辦的第五屆城市風電影錄像節，今年主題是：「另類視野：社區，傳媒及美國文化」，一整天十三小時在紐大法律系兩個禮堂不斷播放紀錄片。看到以拍《誰殺了陳果仁？》（WHO KILLED VINCENT CHIN?）提名奧斯卡最佳紀錄片的崔明慧的新作《MONKEY KING LOOKS WEST》，從京劇《西遊記》看移民來美後的中國人的際遇，其中最喜歡的是畫外音唱《林花謝了春紅太匆匆》的那一段，意象深遠，只可惜沒英文字幕翻譯。



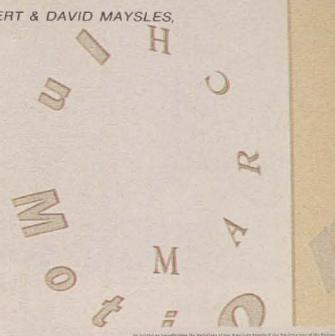
崔明慧的《MONKEY KING LOOKS WEST》

在 Ammi 的紀錄片系列中的《推銷員》（ALBERT & DAVID MAYSLES, 1968, 90分鐘）



版權為作者及出版社所有
未經批准 不得翻印

一次以主題出發，卻策劃得相當有心思的展覽/電影錄像節目，Artists Space 主辦。
作品一方面回憶我們被教育的家庭觀念——當我說我們，我是指美國人——核心家庭，美國社會迅速淘汰的大家庭、白種男性精英主義、男主外女主內、電視機與梳化椅、四仔主義、感恩節……及這一切所帶來的溫暖、限制與傷害。另一方面亦想像與呈現家庭形式的其它可能，如同性戀家庭（結婚/領養孩子），與父母、丈夫/妻子分居等等。



Susan Rethorst
Thursday, March 7, Saturday, March 9, 8-10pm
Sunday, March 10, 3pm

Lance Gries
(STAIN) The Eleventh Hour
Thursday, March 14, 8pm at 9pm



另一次呼應民風、多文化主義前題下的大型節目，由四個來自非洲、非美的舞蹈團合作的《DANCE AFRICA》。

Steve Kriekhaus
Wednesday, March 27, Saturday, March 30, 8-10pm
Individual Tickets: \$12, Members \$7
Subscription: Any five performances for \$40
Passes available at the box office

THE KITCHEN 這種以全面介紹為主的報道性文字，我逐漸覺得我的工作是一個映象收集者多於評論者。廚房的這張海報我收到大概有好幾個月了。當我想起自己作為映象收集者的責任時，我便提醒自己要寄回去給你。可惜你不能看到它的另一面，每一幅是一個節目介紹，捲起來貼上地址可寄出，是雙色很精緻的用法。

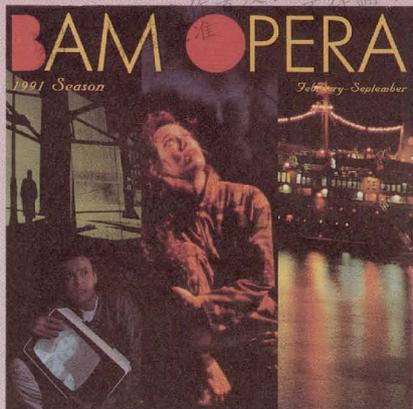
版權為作者及出版社所有
未經批准 不得翻印

午後是研討會，題目是「社區傳媒：持久與盛衰」，主持是《獨立電影與錄像月刊》(THE INDEPENDENT)的編輯Matha Gever，列席者有亞洲影視會(Asian Cinevision)的主席周之文、社會研究新校Deirdre Boyle、Third World Newsreel的Ada Griffin、深碟及紙老虎的創辦人Dee Dee Halleck，及獨立電影製作者Herby Ellis Smith。「社區」跟「多元文化」、「另類」這些本來為調節社會的權力不均現象而提出的聲響現在日漸變得陳腔，隨意成為人們達到其它目的的工具。聽這樣一種奇怪組合的研討會，我尤其感到像「社區」這種其實可以指涉任何東西的字眼，要運用起來似乎過於方便以致絲毫無意義。

一如很多研討會的照妖鏡性質，拍紀錄片的告訴大家她/他拍的紀錄片歷史，辦社區傳媒組織亦資料詳盡的向大家佈告/總結他/她在過去十年的建樹等等。有趣的是影評人/電影及錄像學者Deirdre Boyle卻一開口就跟觀眾說她昨晚夢見布殊在白宮的地窖中收藏了大量米奇老鼠，她是在從白宮至研討會的旅途上匆匆寫着筆記以備忘等等。相對於席上其他人選擇以直接電影的技巧寫自傳或其它，波爾卻用實驗紀錄片的語言指涉今天我們經歷的比甚麼都更真實與荒謬的情況。她後來亦說到一些個人對《巴黎在燃燒》的看法，更是側面地指向社區傳媒製作的可能及傳統，較間接的駁斥了座上有論者認為社區製作必得由區內的人士自我實踐才有意義(甚至不需要讓社區外的人看)的說法。當然，這樣參予研討會亦只能是一種實驗，長此以往對於藝術界溝通的貧乏亦於事無補。

關於你

很久沒寫這樣長這樣長的稿。這兩星期都在煩關於剪電影底片的事。獨立電影的製作，最後的一個步驟是剪底片。即使是在美國，獨立電影本來最珍貴的地方是能夠獨立，但現在亦愈來愈少人自己剪底片。大概是根本愈來愈少人拍實驗性影像，剪底片於是只是純粹的機械性執行，而非創作的一部份。由於已經常常處於憂慮生活費用、憂慮學費的境地中，還要張羅剪底片的器材——最後發現剪底片必需的某種黑片在紐約幾乎無法買得到——變得很疲累、焦燥，老睡不夠。昨天一剪便錯了。今天在不能再惡劣的環境中繼續。鄰桌的美國女孩子剪片砰砰嘖嘖如打越戰。我竟然想起考港大，每晚十時從學校圖書館背完《論語》《莊子》模範題站在斜路上等小巴回家。有時鄰桌的女孩對半會考歷史書流眼淚。然後聽到在時間的過程中那之前之後去了又來的感情，從每一個人身上獲得的共通與獨特的體悟，即使緩慢亦改變我對世界的偏見與草率。從你開始漸次學習思考生命很久以後，也許非常遲緩地，明白這一點一點的喜悅。慾望很遙遠，你卻是很近的。 ✕



版權為作者及出版社所有
未經批准



Meredith Monk卻是甚麼都沒有——當然不是真的連語言都沒有——聲音成了語言。作品叫《面北》(FACING NORTH)，就是冷。一男一女Unlearn文化(包括語言、舞蹈)以面對寒冷與彼此。(村聲)的Deborah Jowitt寫得很好，「現在表演者是一個坐在樹下的人，現在她是樹。」(MATERIALS TRANSFORMED)作品的內容與形式都反抗人類對自然(包括人自己)的侵害——開始時他們在山坡模型上一棵棵插起來的小松樹，然後有了人……結尾時的直昇機聲音、帳篷中的兩對雪鞋。因為沒有/不需要學習語言/舞蹈與繼承它們的限制，聲音及身體可以描摹一切又不需要假扮任何一樣，除了表現內在的感知。Meredith Monk與她的老伙伴Robert Eon讓我們看到一個人與另一個人之間以聲音來溝通的最大的可能，一個低音符與一個高音符——不，迅速變成兩串高音符——的呼應與結合。Jowitt形容說好比一個人替另一個人完成一句句子。我想沒有句子大概是更好的。最後是我非常喜歡他們的戲服(除了那布的「鞋子」，像種腳布)看畫就叫人舒服，與溫暖。

photo: Lois Greenfield

版權為作者及出版社所有
未經批准

紐約現在很難可以找到像BAM (Brooklyn Academy of Music)這樣的表演場地容納像HYDROGEN JUKEBOX這樣的演出。組合的名氣亦足夠大的了，Philip Glass的音樂、Allan Ginsberg的詩、Ann Carlson的編舞。我卻以為這三者的功力在這作品中相互抹煞，Ginsberg的詩根本不能要求不熟悉Ginsberg的觀眾在歌劇的形式中聽到，Philip Glass的音樂一如以往(比《LIQUID DAYS》更壞)不斷重覆急促的主導旋律，又加上世界音樂明顯的痕跡，大部份時候蓋過歌詞亦麻醉觀眾的神經系統。Ann Carlson編舞是很好看的，來到這個根本不以人為主的作品唯有把人都變成在詩與音樂稍為喘息的時候趁勢略為移動的佈景。最搶鏡的其實是燈光設計。燈光與幻燈、幕的配合把幾乎一無所有的舞台幻化成埃及、羅馬、美國旗、太空的交錯與混合。如果今天我已經無法接受Ginsberg詩/歌詞中對東方(印度/中國)宗教奇異的戀慕與對女性身體的性物化，舞台上豐富的視覺效果至少叫我安靜地留下來。這似乎亦是現在的舞台製作愈來愈明顯的趨勢與危險。