

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、挑衅的小顽皮在作品里。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

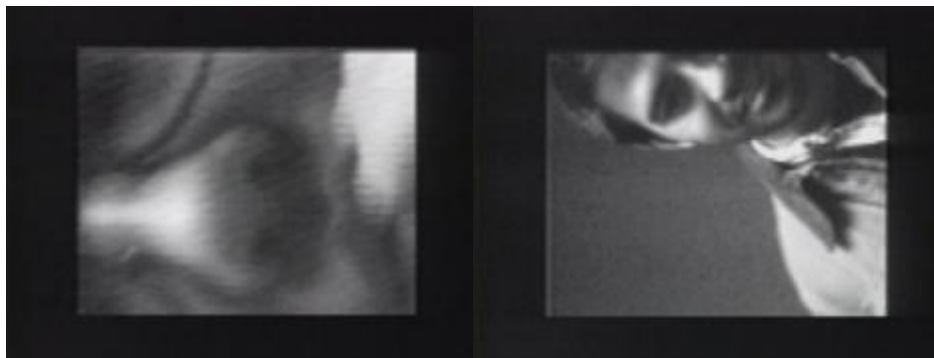
⁴⁷原文为 Lucretia Knapp, *Something Borrowed, Something Blue*.

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《录像书筒#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，《录像书筒#1》和《录像书筒#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《录像书筒#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《录像书筒#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《录像书筒#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。



《录像书筒#1》中的游静

《录像书筒#2》中的格尔·波多维斯

我想回溯游静更早期的“录像书筒”，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。该片柔和了丰富的色彩、特效化的画面和既成历史

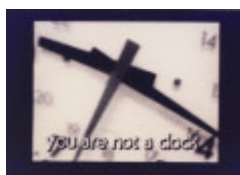
⁴⁹格尔·波多维斯的《快闪，长坠》（1993），是一部半自传式影片，该片突显中将身份及其在媒体中再现的复杂性，尤其是有关一个年轻的、酷儿的、作为社会运动份子的，患有艾滋病的电影制作者。他讽刺将八九十年代艾滋病患者妖魔化的主流媒体。片中一个角色谐拟了一个电视主播所散布的恐慌：“我代表未感染者做报道，我们清楚我们是谁。”

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会如何解读。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谏语的混杂文体。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。