

春明哈和她的實驗電影

• 任 海

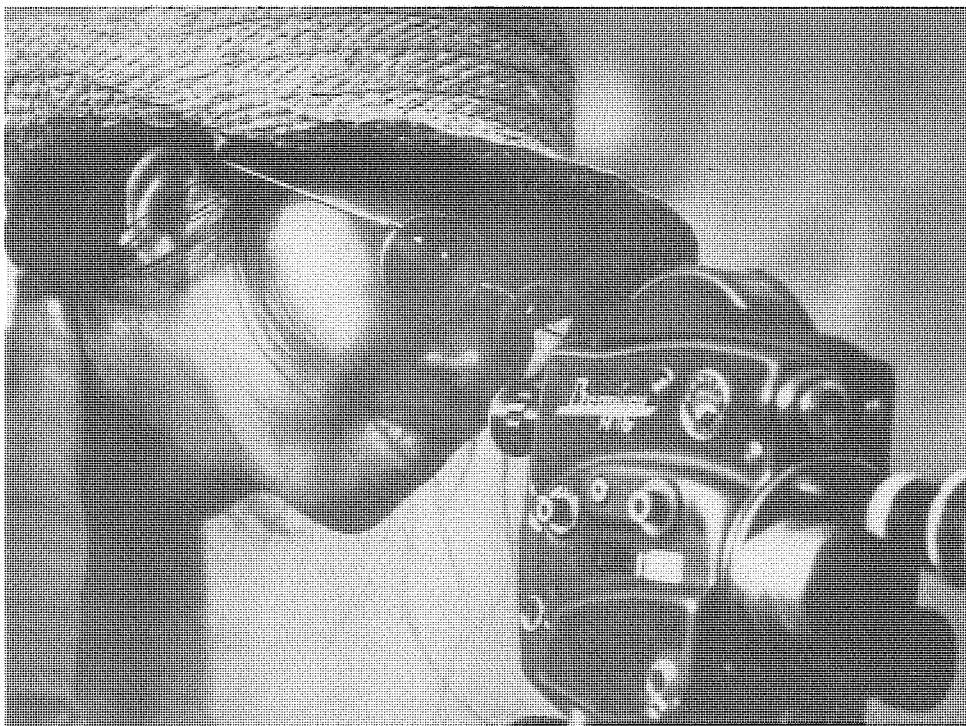
女性主義製片人及理論家

在當代美國學術界有關文化研究的熱潮中，各種不同流派和觀點展開了一場空前未有的學術大辯論，其中女性、主題性以及文化的表現政治等問題又是各種紛爭的焦點。春明哈(Trinh T. Minh-ha)有關女性主義和電影製作的理論和實踐在諸子百家中佔有一席之地，特別是她電影藝術中嘗試把多種不同的觀點和角度融入一體而不把他們對立起來，這種表現方式給尋求一種擺脫舊式傳統的、帶有文化、種族及政治偏見的創作表現方式帶來寶貴的啟示，而這種啟示不僅對於電影製作以及許多其他學科如人類學、語言學、比較文學、藝術、哲學等，而且對當今全球化的、大眾性的文化交流都有影響。

春明哈(1952-)，著名的後現代女性主義製片人、作家、作曲家和理論家，十七歲時從越南移民到美國，曾在越南、菲律賓、法國和美國受教育。在求學時代，春明哈主要學

習比較文學和音樂(包括作曲、民族音樂和應用音樂)。同時她也對繪畫和文化人類學感興趣。目前，春明哈是美國加州大學柏克萊分校婦女研究教授以及三藩市州立大學電影專業副教授。她的著作甚豐^①，最有名的包括《婦女、土著人、其他人》(*Woman, Native, Other*, 1989)，《映紅之月：表現、性別以及文化政治》(*When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, 1991)和與他人合編的《在那邊：當代文化中的邊緣化》(*Out There: Marginalization in Contemporary Culture*, 1990)等。她的電影作品主要包括四部^②：《再組合》(*Reassemblage*, 1982)，《裸露無聲的空間：八面玲瓏的生活》(*Naked Space—Living is Round*, 1985)，《姓越名南》(*Surname Viet Given Name Nam*, 1989)和《猜謎》(*Shoot for the Contents*, 1991)。

「實驗電影」(Experimental Film)，有人也稱為「先鋒電影」



春明哈

實驗電影在50、60年代曾被男性所壟斷，到了80年代，女性在實驗電影中的地位越來越重要，春明哈是其中的突出代表。

(Avant-Garde Film)，是介於文藝故事片和文獻紀錄片之間的一種表現形式和技法。實驗電影在理論上反對「最初性」(originality)和「正宗性的表達」(authentic expression)，批評所謂電影藝術家在社會中所起的修正社會的角色的觀念，同時也不認為電影的發展需要「發現一種新的藝術模式」或「再重新發明電影」。另外，實驗電影的藝術家也反對研究者把「實驗電影」做為一個獨特的方式而把它與文藝故事片和文獻紀錄片相對立^③。實驗電影在50、60年代曾被男性所壟斷，到了80年代，女性在實驗電影中的地位越來越重要，春明哈正是其中的突出代表。

實驗：多角度、多形式 去表現主題

對春明哈而言，「實驗電影」總是帶着引號，因為她相信，「實驗」不是

指一個類別^④，而是指一種態度，即從多角度、多形式去表現主題。

在春明哈的電影作品中，《再組合》和《裸露無聲的空間》是以非洲，特別是以西非為主題的。《再組合》是關於塞內加爾(Senegal)的村民生活，觀眾在這部電影裏所見的是人們的日常生活活動。春明哈無意表現超乎平凡之異常以及所謂奇風異俗。這部電影的重點是反思人類學有關「其他(她)人」的知識，以及人類學家怎樣通過媒體(特別是電影)去觀察、分析和表現其他(她)文化^⑤。《再組合》可以被看成是一部實驗性的民族誌或人類學電影。春明哈摒棄了影視人類學慣用的觀察焦點，即特別注重所謂禮儀、節令、宗教和祭禮以及相關的物質文化的紀錄和表現。

《裸露無聲的空間》涉及到塞內加爾、毛里塔尼亞(Mauritania)、湯加(Togo)、馬里(Mali)、伯金納發索(Burkina Faso)和貝寧(Benin)六個西非國家。如果《再組合》主要以個人為

主題(人物以及其活動、相關物品等)，並提供給觀眾多維的思考點，那麼《裸露無聲的空間》則擴闊了其視野，不僅在地理空間上從塞內加爾擴展到西非六國，而且更在製作技法上試圖從多種不同的距離和角度去覆蓋電影所表現的主題——家庭的生活空間。作者趨向於從不同的方向和角度跨越意識形態上的空間，以求在不同的內涵裏發現或再發現家庭生活空間的意義^⑥。從製作技法上看，一個最明顯的例子，即是春明哈使用了三個婦女的聲音，藉以代表三種不同的觀點和角度(即非洲人、歐美人以及亞洲人)，並結合音樂和影像以增強藝術感染力。春明哈認為電影就是一種「翻譯」(translation)，採用這種「翻譯」手段，把不同的語言、文化和現狀融匯成一體。在其表現上，春明哈不把它們對立起來，從而使觀眾得到的不是相互對立的矛盾和相互分離的個體，而是在同一主題性之下的多種差別而已^⑦。舉一個具體的例子，在這部電影中，當談到貝寧時，春明哈的表現內容是^⑧：

他們稱之為給予，
我們稱之為自我滿足，
我們稱之為自我滿足。

第一句為第一種聲音，音量最高，代表西方式的邏輯和西方思想者的聲音。第二句為第二種聲音，音量比第一種略低，但高於第三種聲音，表現了作者個人的感受和觀察的結果，並在某種意義上代表所謂亞洲婦女的想法和聲音。第三種聲音即為第三句，音量低沉而富有堅定性，反映村民們自己的語言和思維，也被用來代表非洲作者的聲音。這三種聲音是連續出

現的。這樣的組合和安排(即前後順序、音量高低等)，實際上正是試圖表現融匯差別於一體的觀念。

《姓越南》所反映的是越南婦女的狀況。這部影片從性別、相關的政治，以及主題所代表的立場等方面來揭示越南近二十多年來社會主義傳統的性別內涵，不僅喻示這個國家的個人化，而且也揭示一種從內部重建越南文化差異的可能性。作者在這裏的目的，是從女性主義的理論反思有關社區 (community)、族 (nation)，以及認同(identity) 的問題。「姓越南」不僅意味着一個女人嫁給了男人，而且在象徵意義上亦表示一個人(無論是女還是男)嫁給了國(the state)。這樣，個人與族國(nation-state)的結合被性別化成女人嫁給男人，而女性主義對男女關係上的批評和反思，就轉變成對個人與族國關係的批評與反思。

依莎愛克·桔連 (Isaac Julien)認為，春明哈的電影就如同一場戲劇。在開始時，運用「採訪」這種文獻紀錄片的形式，進而在某程度上將它解構，然後用第一人稱的敘述方式來予以重建。最後，作者則把多種不同的主題和聲音(代表不同的觀點)匯合成為一體^⑨。

對「採訪」的技法和邏輯的反思是春明哈電影實踐的一個關鍵。「採訪」在紀錄電影的形式中，很大程度上受到燈光、佈置、背景、攝影機的移動、拍攝時間長短、以及視覺語言運用等因素的影響。「採訪」通常是紀錄和表現行為、事件的重要工具，並非常普遍地應用於文獻紀錄電影中。在效果上，「採訪」試圖提供一種信實而有權威性的信息，並在其運作中成為一種權威的表達方式。春明哈認為，

《裸露無聲的空間》從不同的方向和角度跨越意識形態上的空間，以求在不同的內涵裏發現或再發現家庭生活空間的意義。

《姓越南》從性別、相關的政治，以及主題所代表的立場等方面來揭示越南近二十多年來社會主義傳統的性別內涵。

「採訪」實際上是虛構一個故事的複合載體。春明哈的電影雖採用「採訪」的形式，但實際上則批評這種利用「採訪」來虛構故事的做法，是一種對居於主導地位的思維和世界觀的表現工具，是對觀眾了解多元觀點的一個阻礙。

建構、認同和意義的政治

對「採訪」的運用反映了採訪人與被採訪人之間的關係。被採訪人在這種關係上是居於被動的，她(他)對這種關係的掌握只能從採訪過程中對回答內容的控制(無論是否有意識)。而採訪人則在這種關係裏處於主導或操縱的地位，這主要表現在從採訪對象的選擇、問題的提出及其方式，甚至訪問環境的安排，到最後對採訪內容的編輯和表現的安排等。而解讀春明哈的電影，我們也須要看到她在表現

的政治 (the politics of representation) 裏究竟起怎樣的作用。在這一部分，我將以《猜謎》做為一個實例，並從一個人類學者及觀眾的角度，去分析春明哈及其電影在表現以中國為內容的政治中所擔當的角色。

人類學意義上的作品，無論是影視上的，還是文字上和圖片上的，都有一個共同的或「傳統的」特徵，即把其他(她)人、其他(她)社會或文化變成自己的表現主題。換言之，人類學家，特別是歐美的人類學家，大都以「異」文化做為自己的研究主題。春明哈對文化人類學的興趣及其運用正是在此方面反映出來。她的作品主要是把西非、越南和中國大陸等地區的文化做為她的電影素材，但她對表現這些文化並不感興趣。她的電影所表現的意義則從素材的取捨、組合和排列上折射出來。正是材料的選擇、排列、組合等方法的運用才使作品(這裏指電影)反映出製作者的思想

人類學意義上的作品，都有一個共同的或「傳統的」特徵，即把其他(她)人、其他(她)社會或文化變成自己的表現主題。

非洲民族的日常生活，一直是春明哈電影的重要題材。圖為《裸露無聲的空間》劇照。



(ideology)，以及作品與權力和知識的密切聯繫。因此電影就成為一種建構意義(meaning)、認同、文化和政治的工具。

電影《猜謎》以近年來的中國大陸為背景，大量地攝取今天「中國文化」的片段(fragments)，其涵蓋內容涉及宗教、政治、漢族村民生活、電影製作、音樂、視覺藝術、戲劇、少數族群生活等等。通過對這些片段的安排和敘述(narrating)，進而揭示不同的觀點和角度，卻並不把它們對立起來。片段式的技法和思想是春明哈電影的特點之一。這樣的方式是對綜合(synthesis)式的手法以及完整(totalizing whole)觀念的解構。在實際效果上，由於電影內在邏輯化、故事線索化的結構被破壞，自然就使觀眾產生很大的不適應感，從而產生迷思或困惑。因此，不僅在視覺上和心理上產生挫折感，而且在思維邏輯上亦失去目標，看電影不再是純粹的「欣賞」，而是在某種意義上陷入痛苦和不適。

《猜謎》的主題人物主要包括：吳天明(西安電影製片廠廠長)、德薇(Dewi)(美國出生的第四代華人)、英(Ying)(從影片中看，可能為移民較長時間的華人)和摩里(Moore)(非洲裔美國人)。另外還有一個翻譯(主要是把吳天明的中文譯成英文，但只聞其聲不見其人)。吳天明所扮演的角色主要是從電影製作人的角度評介中國的電影業，從藝術家的角度談評價作品的標準，並介紹自己對「龍」的了解，以及自己孩童時代的背景。德薇和英是兩位婦女，影片中二人一直都在對話，或者評論，或者解釋，或者引經據典。她們的談話構成全片的主幹，其內容包括龍的內容、象徵和

寓意、知識分子與國家的關係、對毛澤東之後的中國的評價和思考、性別關係等。摩里的作用是從一個非裔美國人的角度談自己對中國的印象和理解，把中國與前蘇聯進行比較，並與非洲的國際政治聯繫起來，最後談了自己對美國媒介報導「六四」的看法以及所謂「六四」與民主的關係等。

在影片中，吳天明和摩里主要是被採訪的對象，幾乎沒有機會參加討論和對話，而德薇和英雖非被採訪者，但最後電影接近尾聲時，她們還是被安排成被採訪者。在《猜謎》中，春明哈所使用的「採訪」不再是一問一答式，而是就一個主題，被訪問者自己發揮。而且，評論和解釋者最後也成為被訪問的對象。對身分變化的表現和安排，正是為了揭示個人的角色在現實生活中是可變的。

通過四個不同的聲音代表四種不同的觀點或看法，春明哈試圖對權力和變化、政治與文化等問題進行深思。例如影片中，德薇有一段對「翻譯」與政治象徵的評論^⑩：

也想一想我們這些不說中國任何一種語言的人。我們在很大程度上是藉翻譯者的耳來聽，藉他(她)們的口來說。如果少了翻譯，我們就又聾又啞。我們的接收和表達都依賴於一個「好」的翻譯，以及他(她)與我們溝通的能力。在政治上，實際情形常常要求有一種間接的語言，所以總是有許多的方面比我們親眼所見的東西更重要。我們眼睛所見的，並不能保證我們看見的是真理。

「翻譯」做為一種工具，成為避免正面政治衝突的方式之一。但「翻譯」本身則是一種比政治還要政治的手段。

「翻譯」做為一種工具，成為避免正面政治衝突的方式之一。但「翻譯」本身則是一種比政治還要政治的手段。翻譯加工為形形色色的「另一種」所包含的是政治的介入，權力和知識的關係在翻譯的過程中暴露無遺。

「翻譯」在這裏不再指語言文學上的翻譯，而是指把一種文化、一種思維、一種世界觀、甚至是一種政治機制，轉換成、安排成、加工成、甚至製造成另一種文化、另一種思維、另一種世界觀和另一種政治機制。這些形形色色的「另一種」所包含的是政治的介入，權力和知識的關係在翻譯的過程中暴露無遺。

如果說春明哈的電影本身也是一種「翻譯」，那麼，春明哈究竟要「翻譯」甚麼呢？要回答這個問題，不得不回到女性主義有關主題性的論點方面。女性主義在理論上試圖把失去的女性主題尋找回來，這裏的女性主題，不僅包括女性，而且也包括女性化的主題，如邊緣化的、被忽視的弱勢群體及其表現。在實踐上，表現的政治就成為一種認同的政治，認同本身所包含的是反映某個(群)人的歷史和文化的背景，其性別、階級和種族地位。

春明哈的電影所反映的正是建構認同和意義(meaning)的政治。春明哈對電影中主題人物所討論的內容並沒有太大的興趣，她着重的卻是折射文化表現的政治。這種政治或許從作者的角度對「中國人(文化)」並無多大意義。實際上，《猜謎》做為一部英文電影，只有在說英文的社會才有其實際的效果，這部電影使用英語為主導語言，決定了其自身的文化背景。「中國文化」，或者說是與「中國文化」有關的各種片段通過電影被翻譯成一種與「歐美文化」有關的、表現文化政治的話語。因此，《猜謎》並非猜有關「中國文化」與社會的內容，而是猜有關「西方文化」的表現政治。

註釋

① 春明哈的主要英文著作包括：*Framer Framed* (New York: Routledge, 1992); *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (New York: Routledge, 1991); *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1989); *Out There: Marginalization in Contemporary Culture* (with Russell Ferguson, Martha Gever, and Cornell West) (New York: New Museum of Contemporary Art and MIT Press, 1990); and *African Spaces: Designs for Living in Upper Volta* (with Jean-Paul Bourdier) (New York: Holmes & Meier, 1985).

② *Shoot for the Contents*是春明哈最近一部影片，101分鐘，彩色。電影劇本載於 *Visual Anthropology Review*, vol. 8, no. 1, pp. 2-14; 其他電影包括 *Reassemblage* (1982), 40分鐘，彩色; *Naked Spaces—Living is Round* (1985), 135分鐘，彩色; *Surname Viet Given Name Nam* (1989), 108分鐘，彩色和黑白。這三部電影劇本載於 *Framer Framed* (1992)。所有電影均由 Women Make Movies, New York City 發行。

③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ Trinh T. Minh-ha: *Framer Framed*, pp. 244; 113-14; 228; 116-17; 184; 191.

⑨ 同③，頁35。在劇本中，三句分別為不同字體。

⑩ Trinh T. Minh-ha: "Shoot for the Contents", *Visual Anthropology Review* (1992), vol. 8, no. 1, p. 4.

任海 1965年生，四川成都人，曾任職四川大學博物館。現為西雅圖華盛頓大學人類學系社會文化人類學博士研究生。