

关键词：酷儿影像

作者：赵锡彦 译者：樊响

概要

本文旨在勾勒出中国大陆独立影像中“酷儿影像”的脉络。文章主要沿着虚构和非虚构影像创作的轴线展开，而非历数所有酷儿影像。本文主张新数字技术的出现让虚构类酷儿影像创作在二十一世纪初出现了实验性的转变，而新数字技术也是非虚构类酷儿影像创作产生的基础。虽然酷儿数字纪录片的社会行动转向反映并加强了当地同志 / 酷儿社区的形成，但对女性的边缘化仍然是酷儿社区建设和纪录片创作中的一个结构性问题。本文的结论部分指出进一步研究的两个方向：一个方向涉及到虚构 / 非虚构类影像的划分；另一个方向强调中国新形成的媒体环境，这让“独立”影像隶属于另类、非商业创作的前提进一步复杂化。

本文描绘了中国大陆独立影像中的“酷儿影像”。文章主要沿着虚构和非虚构影像创作的轴线进行讨论，而非历数所有酷儿影像。本文提请注意数字技术的影响，我认为在二十一世纪初，由于这种新技术的出现，虚构类酷儿影像创作出现了实验性的转变，而新数字技术也促进了非虚构类酷儿影像创作的发展。虽然酷儿数字纪录片的社会行动转向反映并加强了当地同志 / 酷儿社区的形成，但我认为，女性的边缘地位仍是酷儿社区建设和纪录片创作中的一个结构性问题。文章最后阐明了进一步研究（酷儿影像）的两个方向：一个方向涉及到虚构 / 非虚构类的划分；另一个方向强调中国新形成的媒体环境，它使中国大陆独立影像作为另类 / 艺术 / 地下的表现这一早期想象复杂化。

酷儿虚构类影像：第六代，数字技术，和实验性转向

自八十年代以来，随着政治改革和市场经济的重新引入，中国的社会主义制度和资本主义议程之间的关系愈加紧张。在政治和经济领域凸显不协调的同时，中国的后社会主义情境也在文化领域得到体现。不断变化的媒介环境，包括体制外的实践和场所，让人的主体性 (McGrath 2008, p.3) 和公共话语 (Nakajima 2006, 2010) 得到多重发展，同时让“公共空间” (Berry 2010) 甚至“另类公共领域” (Zhang 2007, p.30; Edwards 2015) 得以形成 (Veg 2019)。尤其是在 1989 年后的中国，独立影像创作日益增多，其中不仅包括虚构类影像创作，也包括非虚构类影像创作。后者被评论家称为新纪录片运动 (Berry, Lu and Rofel 2010; Lu 2003; 详见下文)，而前者最初与像是张元、王小帅、何建军和娄烨等“第六代”导演衔接，其低成本作品的特点是致力于寻找“现实” (Dai 1999, p.382)。这种“现实”主要是通过对边缘人物的刻画来实现，并对城市环境、现代感性、不确定状况、个人主义的感知和纪实效果进行铺衍 (Zhang 2007, p. 53)。

在这一新兴的独立影像创作背景下，第一批明确带有 LGBTQ 身份的国产影像开始崭露头角。何建军的《邮差》（1995）的一个副线中，其邮差主角窥探到一对同性恋人间的信件往来和生活。张元的《东宫西宫》（1996）可以说是中国内地第一部聚焦同性恋身份的剧情片。这部影片讲述了主人公在公园里游荡时被警察抓获并被彻夜审讯的故事。影片在揭示国家对同性恋的暴力的同时，巧妙地与忏悔和诱惑的主题接轨，并与暧昧的权力游戏和能动性的问题相连【图 1-2】。对于林松辉（Song Hwee Lim）（2006）来说，通过将主人公定性为娘娘腔，这部影像策略性地采用了中国文学传统中的“阴性书写”，藉由“透过驯服进行抵抗”（p.18）的特殊动态，重新配置涉及边缘化主体的权力关系（即那些“结构上被女性化的位置”（p.70））。同时，裴开瑞（Chris Berry）（1998）认为影片的高度戏剧性——与张元以前的作品和第六代作品中的纪录片式倾向不同——体现了“目前将中国真正的同性恋亚文化纳入公共话语的巨大困难”（p.86）；对裴开瑞来说，后者与更普遍的“中国后社会主义状况”产生了共鸣，其特点是在经济和政治领域的冲突间，不同的社会群体于公共空间中努力建立自己的身份并赢得公众认可（p.85）。通过对各种边缘社会群体（包括像张元这样的独立导演）的权力关系和进入公共话语的机会进行审视，《东宫西宫》在使用同性恋或娘娘腔的角色时体现了强烈的“寓言”色彩（Bao 2020b, p. 362; Zhang 2011, p. 447; Lim 2006, pp.96-8）。

然而，这种寓言在接下来的两部以 LGBTQ 为主角的作品中则被弱化：《男男女女》（导演：刘冰鉴，1999）和《今年夏天》（导演：李玉，2001）。由著名同性恋小说家崔子恩编剧的《男男女女》围绕着一个年轻的农民工在北京的生活展开，他住在一对异性恋夫妻家中，被误认为是一个“不喜欢女孩的男人”，这引发了一连串的事件来考验他的性取向。作为一个“天真的”年轻人，他仅仅是享受“被人喜欢”，无论他们的性别为何（Cui 2003, p.45），主角“真正的”性取向到影片最后依然模棱两可。当《东宫西宫》的意义围绕着“女性气质的运用”而展开（Lim 2006），《男男女女》可以说是通过“被干扰的男性气质”来对性别和性向进行质疑（Williams 2006）。当《东宫西宫》和《男男女女》各自首次表现男同性恋和双性恋主角时，李玉的《今年夏天》则是第一个涉及女同性恋自我认同的影片（Cui 2003, p.96）。该片摒弃了女同性恋影像中经常采用的“回忆模式”（Martin 2010），故事围绕一位北京的女动物园管理员展开，她在“这个夏天”（与该片的标题扣合）与另一位女性（由著名的女同性恋艺术家石头扮演）发展出恋爱关系。然而，动物园管理员的母亲对她女儿的性取向



图1:《东宫西宫》中自白的场景



图2:《东宫西宫》中，在一场纠缠不清的权力与欲望的游戏里，跨性装束的同性恋主角和警察彼此铐在一起

并不知情，并继续为她安排与男性的约会，与此同时，动物园管理员的前女友在杀死虐待她的父亲后再次出现。影片的情节相当简单，通过平实的写实风格（让人联想到新现实主义，因为它采用了非专业演员、外景拍摄、自然光和略微松散的叙事结构），且在摄影和场面调度上做了各种心思安排（例如，用大象、鱼和手枪来描绘三位年轻女性的不同性格，她们互相的关系，及她们和父权社会之间的关系）。我认为影片对女儿“出柜”的描述特别令人感动和信服，对女同性恋性行为的描写则感性而不煽情。本片获 2001 年威尼斯电影节的埃尔维拉·诺塔里奖，并于 2002 年在柏林国际电影节上获得“亚洲影评人协会——特别提及奖”，“因其勇气可嘉的主题，不剥削主要角色，且对两位主角及其对家庭的反应给予足够的信心”（IMDb 2001）。

应该指出的是，上述酷儿影像与其他虚构类独立影像创作一样，都还是采用（传统类比模式的）胶片拍摄的，而数字技术的出现——从数字摄像机到编辑软件——自二十一世纪初开始产生影响。正如有学者指出，数码相机的相对可负担性、易操作性，以及电脑剪辑的简单灵活性，使影像创作“更加个人化，而非更专业和工业化”（Robinson 2013, p. 22; Zhang 2010; Cao 2005, pp.127-9）。我想强调的是，新数字技术的可及性进一步促进了酷儿虚构类影像创作的实验性转向。崔子恩、程裕苏和朱一叶后来的作品就充分体现了这一点。程裕苏是第一批全心投入 DV 拍摄叙事影像的导演之一，他的前两部剧情片将大都市上海构想为一个以“疑病症和新一代城市人中普遍存在的无目的感”为标志的梦境（Zhang 2010, p. 114）。他的长片处女作《我们害怕》（2001）根据棉棉的自传体小说改编。运用道格马式的拍摄方式，他对一帮性取向不明的社会青年进行纪实式的拍摄。影片的大部分内容围绕这群人对一名成员疑似感染了艾滋病的反应而展开（结果是虚惊一场）。影片还包括一个关于该名成员探索其同性欲望的冗长段落（图 3），一名女性成员的同性恋爱关系（图 4），以及由另一个公开性向的歌手赵可（也是纪录片《上海男孩》【陈苗和李晓，2001】的主人公）所扮



图3:《我们害怕》中的同性欲望探索



图4:《我们害怕》中的女同志情侣



图5:《目的地上海》中一个男妓与他的男客户进行玩虐



图6:《目的地上海》中一个同性恋丈夫和其他年轻男同志们的社交生活

演的一个（曾有自杀企图的）男同志角色。《我们害怕》的风格是移动取景和黑白影像，而程的第二部作品《目的地上海》（2003）则有意在不同的拍摄风格和影像处理上进行转换，赋予后社会主义的上海“充满活力的表征和精神分裂的内里”（Zhang 2010, p. 116）。《目的地上海》并没有聚焦于一群亲密的朋友，而是展示了一些看似松散但相互连接的人物的生活片段，包括一个年轻的“男妓”或“钱童”（Rofel 2013, p. 162），他的客户包括有性怪癖的男人（图 5），以及一个为了能与年轻男同志们自由进行社交生活而放弃家庭的同性恋丈夫（崔子恩扮演）（图 6）。

将镜头调离大都市上海，朱一叶的两部 DV 作品《啦啦啦》（2006）和《小树的夏天》（2008）则以北京高中校园为背景，讲述了女孩间互有好感的故事。《啦啦啦》进行了实验性叙事，在三个不同的情境中，两个亲密无间的女友突然发现自己被迫贴上了“同性恋”的标签。这三个情境既可以作为独立分开的情节，也可以作为整体叙事的一部分。在这部影片中，女性之间的爱恋在第一节中被“识别和确认”，在第二节中被“发现和失去”，在第三节中“被立即禁止和压制”；将前两节的经历结合在一起，也“让这对女同志在最后一节中转换为异性恋的痛苦加倍”（Shi 2014, pp.137 & 139）。影片强调，合适话语的欠缺让角色很难以她们认为可以接受的方式表达女性之间的欲望和爱，同时在片尾指出女同性爱在公共空间缺乏位置（Shi 2014, p. 126）。朱一叶的第二部女同志实验作品《小树的夏天》由两对人物组成，他们各自代表来自同一个故事中的两条叙事线，各自独立却相互平行（一个在过去，一个在现在）。在影片的五分之三处，所有的时间和空间框架崩塌并变成一个纠结的整体，凸显出许多（年轻）女同志主体所经历的生存困境和萦绕的忧郁。朱一叶的影片（尤其是《啦啦啦》）显然也是安映憬的女同志实验性叙事《轮回的棋子》（2012）的灵感来源。

小说家兼评论家崔子恩是酷儿影像创作中最突出的人物，他在《男男女女》中担任编剧（和演员），并自编自导十余部影片。从《丑角登场》（2002）和《旧约》（2002）开始，崔子恩的影片包括：《哎呀呀，去哺乳》（2003），《星星相吸惜》（2004），《石头和那个娜娜》（2004），《我如花似玉的儿子》（2005），《少年花草黄》（2005）和《副歌》（2006）。他的影像都是用 DV 拍摄的，预算不高，其特点是采用前卫的方式，具有明显的作者风格。裴开瑞（Chris Berry）将崔的作品与肯尼思·安格（Kenneth Anger）和杰克·史密斯（Jack Smith）的前石墙影像相比拟，认为其对宗教、性欲和家庭关系的关注，有如“圣三位一体般的主题变奏：神圣、亵渎和私领域”（Berry 2004, p. 196）。崔子恩的影像强调一种对乌托邦彼岸和多形式流动的梦想，他经常描述“酷儿的身体具有性别、性向和社会关系的流动性，通过这种方式，他旨在解构中国社会中通常被高度重视的道德和亲情”（Bao 2020b, p. 365; Leung 2012, p. 530）。最重要的是，崔子恩的实验性方法也反映了他的左派政治立场。他经常把他的主要人物描绘成“赤裸裸的贫穷，不依附于传统家庭、亲缘关系和财产的类型”，以说明他对人类生存的无产阶级看法（Bao 2018, p. 138; Cui in Fan 2015b, p. 254）。通过 DV 的形式，他有意创造一种前卫的美学，从而挑战被资本体制化了的“电影”概念（Cui 2003, pp.7-9; Comolli and Narboni 2016）。对崔子恩来说，影像创作和组织酷儿电影节也类似于社会集会，其基于玩乐和平等主义的精神与共产主义或乌托邦主义的概念相呼应（Cui in Fan 2015b, p. 253）。他进一步设想，通过持续的非官方或地下的交流来“建立一个酷儿影像的共产国际”（Liu 2015, pp.

48-58)。作为一个具有创新和连贯视野的酷儿艺术家和活动家，崔子恩在国内外的多元酷儿文化中发出了独特的声音 (Bao 2020b, p. 365)。

在酷儿虚构类影像创作中,与实验性的DV作品趋势平行的是,倚赖传统叙事的视听影像制作的持续出现。这些影像虽然数量不多,但通常都有外国的资金和/或技术的挹注,而且主要是以艺术片为导向,如《春风沉醉的夜晚》(娄烨,2009,中国/法国),《寻找罗麦》(王超,2018,法国/中国),以及《再见,南屏晚钟》(相梓,2019,中国/西班牙)。娄烨和王超是知名的第六代影人,各自都有艺术片创作的深厚经历,而相梓也类似地在2019年柏林国际电影节上首映了她的长片处女作。《春风沉醉的夜晚》在戛纳国际电影节获得了最佳剧本奖(颁予梅峰),《再见,南屏晚钟》在柏林获得了泰迪评委会奖,《寻找罗麦》在2015年的釜山国际电影节上进行了全球首映(原版88分钟,BIFF,2015)。《春风沉醉的夜晚》有一个蜿蜒的叙事,从一个姓江的男同志和一个姓王的已婚男人之间的婚外情开始,到江与另一个姓罗的男子发展出的暧昧关系结束,罗——最初被王的妻子雇来监视江——发现自己被江吸引,在这个燥热的春天里他还得处理和女友的关系。影片采用手持拍摄,剪辑风格巧妙地将情节交织在一个令人着迷的音景中。该片显然是一个同性恋故事,但正如导演所指出的,它不仅仅是这样:他想利用同性恋议题来审视更广泛的社会政治脉络、边界和自由的种种形式,以及人类的精神状况(Lou in Cheng 2012, pp. 54-68)。通过这种方式,《春风沉醉的夜晚》也与《东宫西宫》相呼应,启用了一种寓言的模式,只不过是有一种不那么戏剧化的方式。《再见,南屏晚钟》则围绕着这样的情节展开:一个孕妇在她美国丈夫的陪同下,去拜访她在北京的父母。故事在三个层面展开:当下的家庭危机,以父亲早年被母亲发现其同性恋身份为核心;女儿被父母挫败的婚姻生活所笼罩的童年记忆;以及更早远的过去,最终揭示母亲婚前的同性情欲。除了“同妻”(同性恋妻子,通常是在对丈夫有同性欲望不知情的情况下与其结婚的女性)和封建迷信的现象外,影片还精辟地凸显了某些社会规范和主导意识形态所引发的恶性循环。结婚的巨大压力令个人(不管是否为同性恋)无法抗拒,而婚姻不幸的人所面临的痛苦和挫折很容易感染,并会在家庭中沿着性别和代际的轴线产生不同的影响。从女儿的角度来看,她的同妻母亲不仅是一个受害者,同时也是一名加害者,后者已然内化了父权制意识形态,并把自己困在异性恋父权制中(主题曲《南屏晚钟》确实让人联想到一个迷失在深林中的女人的意象)。女儿与父亲的年轻男性爱侣对话的场景格外令人感动。她表达了自己对同性恋权利的支持,并告诫他不要与另一个女人结婚。但他说,他的婚姻与主人公父母的婚姻不同,是一种基于男同志和女同志间之相互协议的“形婚”,以减轻他们各自的结婚压力。他还透露,这个女人所怀的孩子是她自己和她的伴侣通过人工授精所得。人的能动性可以明显地从酷儿角色与体制的协商中感知。就在《再见,南屏晚钟》完成的前一年,《寻找罗麦》成为了第一部得以在中国内地公开放映的同性恋题材国产电影。然而,2018年官方发布的版本却是一个经过重编的版本,目前83分钟版本(这也是我在2018年富川国际奇幻电影节上看到的版本)已经将男同性恋关系淡化到近乎难以辨认(Qian 2018)。

酷儿非虚构类影像:新纪录片,社会行动转向,和持DV摄像机的拉拉

DV对酷儿媒体的影响在非虚构类影像创作中特别显著,尤其是在延伸自新纪录片运动的这个脉络。

由吴文光、段锦川、蒋樾和张元等导演在二十世纪八十年代末和九十年代初发起的新纪录片概念，抵抗官方新闻片和专题片的传统。专题片的特点是按照事先写好的剧本编排镜头，并从一个宏大的、由上而下的角度直接向观众讲述 (Berry 2007, p. 117)。与这些形式相反，新纪录片强调现场现实主义的“自发性和无脚本性” (Berry 2007, p. 122)，从“个人立场”出发，传达对“平民生活”的深切关注 (Lu 2003, pp.14–15)。在主题上，新纪录片与官方话语保持距离，而是选择记录普通人的生活，尤其是社会边缘群体的生活 (Wen 2016; Edwards 2015; Lu 2003)，比如被边缘化的艺术家、西藏人、农民工、残疾人、老人、穷人和那些具有酷儿自我认同的人。利用新兴的数字技术，张元的《金星小姐》(2000) 讲述了同名男性舞者进行性别转换的故事。2001年，英未未拍摄了《盒子》，该片被认为是中国第一部女同志纪录片。此后，以中国男同志或跨性别者的生活为题材的独立纪录片持续涌现。

已有文章指出，早期的数字酷儿纪录片主要围绕着两个主题：一个是以女同性恋为主题，另一个则以跨性别男性为主题 (Chao 2014; Chao 2010a; Chao 2010b)。正如卢克·罗宾逊 (Luke Robinson) 所指出的，后者引人注目的是“它对中国男同性恋作为一种表演的执迷” (Robinson 2015, p. 289)。这表现在两个方面。首先是对男同性恋作为表演者的关注，尤其是对所谓的反串 (或者说异装) 表演者。即便影片中的主要人物不以反串为生，影像中也还是经常包含以变装为主的表演场景 (Robinson 2013, pp. 112–13)。这方面的例子包括《金星小姐》(陈可辛和李晓，2001)，《唐唐》(张涵子，2004)，《宝宝 / 同志宝宝》(韩涛，2004)，《美美》(高天，2005)，《香平丽》(蒋志，2005)，《人面桃花》(杜海滨，2005)，《蝶变》(王逸人，2005)，《上海上海蓝》(王雷军，2009)，《姑奶奶》(邱炯炯，2010)，以及《舞娘》(导演：范坡坡，2011)。相比之下，第二种方式就不那么直接了。它涉及到影像拍摄手法，这些手法透过形式反思被拍摄者对表演的兴趣。这些做法可能包括，例如，将演员融入“真实”的人，或者采用特殊的摄影技术，拟仿真实电影的纪录风格，进而揭示影像是被构建的人工制品或是经过中介的产物 (Robinson 2015, p.290)。这些技术，在《唐唐》和《香平丽》中尤其明显，它们有意模糊了纪录片和故事片之间的界限，使影像处于“反思性”和“表演性”模式的交汇点 (Nichols 2001, pp.125–37)。在我之前对《唐唐》的分析中，我也认为该片通过真实电影风格的反思性介入，挑战了“现场” (现实主义) 与现实的假定对应关系，同时也让拍摄对象的酷儿身份成为一种模糊且开放式的自我塑造 (Chao 2010a)。

这种对反串表演者和扮演女性的关注，不仅反映了中国酷儿社群内外无处不在的异装表演现象，还体现了某种社会意义。从大多数异性恋导演和非酷儿的普通观众的角度来看，他们对反串场景的纪录和观看，或许不可避免地带有“窥视”的心态 (Bao 2020b, p. 364; Robinson 2013, pp.116–7; Chao 2010a)。然而，通过引用公众接受的戏剧反串程式和符码，反串表演者也同时设法塑造他们的酷儿主体性，从而抵拒异性恋规范的性别系统。通过戏剧中演绎出的范式来呈现他们的身份，反串表演者仍然保有一些否认的空间：毕竟，观众看到的也可能只是表演而已。通过这种方式，酷儿主体无需承诺一个稳定且可识别的性向，即可协商进入公共空间。从反串表演者的角度来看，变装可以被理解作为一种自我赋权的行为，也是一种借助模糊性的“生存策略” (Muñoz 1999)。我的论



图7:《志同志》中的众人谈话头式纪录呈现

点是，反串可以被视为一种被拍摄的主体策略性地塑造自己公共身份的方式，同时有意识地对他们的实际性取向保持一定程度的模糊性（Chao 2010a, pp.166-7）。这呼应了裴开瑞和罗宾逊的观察，即异装在传统上是“中国酷儿主体获得‘公共空间、公共话语和公共记录的’少有的几个方式之一”（Robinson 2013, p. 113; Berry 1998, p. 88）。

我认为 2007 年至 2009 年是中国酷儿纪录片创作向社会行动转向的关键时期。在张真看来，在本世纪的第一个十年里，有志于此的电影人（如胡杰、艾晓明、艾未未）以及“便携式数码摄像机、编辑软件和基于互联网的社交媒体的普及”，促进了更大范围的新纪录片运动的社会行动转向（2015, p.316）。数字技术和坚定的个人实践在酷儿纪录片创作的社会行动转向中也发挥了不可或缺的作用。我想补充的是，与后者相互关联的是社区和机构的影响。在非政府组织（NGO）的资助下（特别是在艾滋病预防方面的组织），社区和机构的影响已经具体化，比如持续经年（从 2001 年开始）的北京酷儿影展，和随后（从 2008 年开始）的中国酷儿影像巡回展。又比如中国城市基层社会行动的出现，如同性恋亲友会（PFLAG，自 2009 年开始）和年度骄傲庆祝活动（如自 2009 年开始的上海骄傲节），尤其是（自 2007 年开始）“同志亦凡人”的发起。作为中国唯一独立的且长期运行的 LGBT 网络广播，它自 2009 年起也赞助了一些纪录片项目。所有这些公共活动都被包宏伟，殷莉（Elisabeth Engebretsen），涂建平（Stijn Deklerck），魏小刚 / 魏建刚，范坡坡等人详细记录（Bao 2021, 2018; Engebretsen et al 2015; Deklerck & Wei 2015; Fan 2015a; Robinson 2013）。

在这一时期，前文所提的男同志导演崔子恩拍摄了《志同志》（2008）；该片通过众人谈话头式的纪录方式，探讨了新兴酷儿群体从历史到权利多方面的问题，这是标志着酷儿创作向社会行动转变的一个里程碑（图 7）。几个新人很快加入行列，其中最著名的是影像导演及运动人士范坡坡和魏小刚。作为“中国酷儿独立影像小组”的创始人，范坡坡因拍摄一系列纪录片而闻名，如《新前门大街》（2009），《柜族》（2009），《舞娘》，《彩虹伴我心》（2012）和《彩虹伴我行》（2016）等。魏小刚是“同志亦凡人”的创始人和总监，他的影像作品包括《恋夕阳》（2009），《同志们辛苦了》（2010），《同志她她她他他他》（2010），以及《下一代》（2011）。如前所述，早期关于酷儿的纪录片的特色是对跨越性别的男性和模糊性的特别关注，而更当代的纪录片更重要的是“打破这种传统的方式”（Robinson 2013, p. 117）。它表现在两个相互关联的面向。就主题而言，它已经扩展到更广泛的主题：例如崔子恩的《志同志》中对酷儿历史和社区建设的思考；范坡坡的《柜族》中的出柜故事；周鸣的《那话儿》（2010）中对性行为和生活方式的公开讨论；岳建波的《小岳同志》

(2013) 中对中国农村工人阶级男同志的探讨；魏小刚的《恋夕阳》中的跨代同志关系；范坡坡的《新前门大街》中对同志婚姻的公开展示；魏小刚的《同志们辛苦了》中，首届中国彩虹先生评选的筹备和停办，等等。就其影像中展现的观点和态度而言，这些（绝大多数的）同志导演——与前几年以异性恋为主的导演相反——不太关心模糊性的问题，而是认为“明确表达酷儿身份的行为本身就是一种政治和道德决定”（Robinson 2013, p. 119）。所有这些社会参与的纪录片或“社区纪录片”（Bao 2021; Bao 2020b, p.367; Bao 2018），都是在各种机构不同程度的支持下完成的，例如，广受欢迎的“同志亦凡人”网络广播，北京纪安德咨询中心，福特基金会，中国酷儿独立影像小组和酷儿大学（自 2012 年以来，由“同志亦凡人”每年赞助的为期一周的影像创作培训项目）。

然而，在这种社会行动转向和机构支持中，我想提请注意性别不平等这一问题。我发现，国内女同志导演及主题在大范围内仍然相对地边缘化。虽然前述的一些纪录片（如《同志她她她他他他》）在性别方面取得了相当好的平衡，但其余的（如那些关于性行为、跨代关系和首届中国彩虹先生评选的纪录片）更多的是服膺于男同志的兴趣和权益，而非女同志的。自 2007 年以来，当男跨女的跨性别题材持续受到关注（如《上海上海蓝》、《姑奶奶》和《舞娘》等纪录长片），第一部女跨男跨性别纪录短片《兄弟》（由女同志电影人妖妖执导）却在 2013 年才问世，随后另一部女跨男纪录短片《再见，启程》（由女同志电影人大京执导）则于 2016 年问世。这显然落后于其他男跨女影像的发展。在范坡坡的《柜族》中，“出柜”这一关键问题也主要由十名男同志和著名的同性恋亲友会倡导者吴幼坚母子二人的故事来组成，而两对女同志伴侣的故事只占整个影片时间的六分之一。

在这里，我们可以重新审视一下我在十年前提出的一个论题（Chao 2010b; Chao 2020, pp.273–300）。如前所述，跨性别男性只是早期酷儿纪录作品的一个主题。另一个经常被忽视的主题则是关于女同志。在撰写关于早期几部女同志纪录片时，包括《盒子》和《女同志游行日》（石头和明明，2004），以及《别样女孩》（Shadow Zhang 和 Jude Tian, 2005），《女人 50 分钟》（石头和明明，2006），《伤花》（梔子白，2006）以及《T’ls for Tomboy》（黄阿娜，2008），我对《盒子》持有异议。《盒子》是由一位异性恋女导演执导，她选择从“女权主义”和“个人化”的角度来记录一



图8：《女同志游行日》中，影像导演石头在旧金山进行“出柜”的行动



图9：《我们要结婚》中，一个北京街头情人节节的场景



图10:《奇缘一生》中的另类家庭场景



图11:《奇缘一生》中的一个主人公对著导演自嘲她的形婚婚礼纪录。

对女同志的日常生活，对我来说，《盒子》缺乏对女同志身份的敏感度，并忽略她们在那个历史时刻对“社群”的迫切需求。将该片与其他由女同志拍摄的纪录片进行比较，我发现了一种来自新兴女同志社群的创作倾向并提出了“持摄像机的女同志”这一观点。“持摄像机的女同志”这一观点与托马斯·沃（Thomas Waugh）“承诺纪录片”（committed documentary）（Waugh 1984）的概念相呼应，首先强调对反映和改变中国女同志的社会地位之坚定承诺，其前提是对她们特有的社会政治条件持有敏感性；其次，这一观点回应了我所观察到的“来自（新兴女同志）群体内部对集体创作的呼吁”（Chao 2010b, p. 94; Chao 2020, p. 268）。在中国“酷儿”独立纪录片创作稳定增长和向社会行动转向的这一过程中，对女同志的关注在某种程度上仍然被边缘化。正因如此，我对“持摄像机的女同志”，或者说“持 DV 的拉拉”（Chao 2020, p. 268）的呼吁仍然有其意义。事实上，石头和明明的两部分别于旧金山和北京拍摄的、参与式的女同志街头行动短片，即《女同志游行日》和《我们要结婚》（2007），甚至早于上述酷儿纪录片的“社会行动转向”（图 8 和 9）。在酷儿纪录片创作的社会行动转向期间，一些拉拉运动人士及电影人在与酷儿运动人士合作并进行社区建设的同时，也用她们自己的方式，在以男性为中心的酷儿社区的边缘进行拍摄。两对拉拉电影人，何小培和袁园，石头和明明，就是这方面的典范。她们最近的两部影像说明了“持 DV 的拉拉”的意义。

《奇缘一生》（2013）由何小培和袁园导演，探讨了中国酷儿群体中日益流行的合作婚姻或“形婚”议题。影片以沈阳为拍摄背景，讲述了四位女同志在结婚的压力下，寻找男同志丈夫来缔结无性的形婚。在这一过程中，这四位女同志相遇、相爱，并成为两对伴侣搬到一起，还有两只猫和两只狗作为她们共同的孩子。正如影片的副标题所示，影片的重点是女同志，而非男同志。凡是与男同志丈夫相关的部分，都只从女同志的角度来介绍。影像放大了女同志的生活经历，特别是她们如何藉机智和幽默的方式协商婚姻条款，以及她们如何通过“同志反抗空间”（Kam 2013, pp.101-102）来管理她们的长期同居关系——金晔路（Lucetta Kam）称之为“延展的同志亲缘关系网”——并相互关怀和扶持（图 10 和图 11）。这个协商的另类家庭中明显回荡着一股酷儿集体的能动性。在整部影片中，我们也感知到导演在这个亲密的环境中与她们的拍摄对象进行了公开且自在的互动。这种情景很难被除何小培和袁园这样立场坚定且有才华的拉拉导演之外的圈外人（包括异性恋女导演和男同志导演）接触到（Chao 2020, p. 271）。在石头和明明的（即将完成的）最新影片《新疆女孩》中，两位导演多年来跟拍了一群新疆女同志的生活，她们大多是维吾尔族人。影片通过一个女同志聚会场所将两组叙事联系起来，描绘了一个个体和一群亲密朋友的生活。这两组叙事巧妙地反映了拍摄对象的不同背景（一个是工人阶级，另一个是知识分子），从而反映了拉拉社群内的异质性——若非分歧的话。除了家庭关系和城乡差距的因素外，其叙事至关重要的一个方面是，紧张敏感的新疆民族关系问题，这也给拉拉社区蒙上了一层阴影（从 2009 年乌鲁木齐暴乱后他们的个体行动受限和社会空间被压缩即可看出）。简而言之，这部影像不仅提供了一个外人无法进入且长期被忽视的新疆拉拉社群的视角，而且导演对这个社群细致入微的描写，就像《奇缘一生》一样，体现了拉拉们对 DV 摄像机使用的天赋和执着。因此，《奇缘一生》和《新疆女孩》都展示了持 DV 摄像机的拉拉的意义。

结语

关于中国的独立酷儿影像创作，这篇文章主要沿着虚构和非虚构影像创作的轴线展开。我认为，由于数字技术的出现，酷儿虚构类影像创作出现了向实验性影像的转变，而数字技术也成为了酷儿非虚构类影像创作出现的基础。虽然酷儿数字纪录片的社会行动转向反映且加强了在地同志 / 酷儿社区的形成，但我发现，女性的边缘化仍然是这个社区建设和纪录片创作中的一个结构性问题。在这一结论中，我想简要地指出可供进一步研究的两个方向：一个是涉及到虚构类 / 非虚构类的划分，另一个是从资金、类型和流通的角度对“独立”进行重新思考。除了《我们害怕》的纪实模式和《唐唐》尝试用真实电影风格来模糊纪录片和故事片之间的界限（如上所述），崔子恩的《夜景》（2004）在处理“钱童”这一敏感话题时（Rofel 2013, 2010），策略性地将故事片情节融入纪录镜头，将虚构人物与社会演员混合，从而为拍摄对象创造出一个与现实的安全距离（Voci 2010, p.265; Wang 2014, p. 169）。对包宏伟来说，从《新前门大街》到《彩虹伴我行》的一系列纪录片中，范坡坡通过一种特殊的“戏剧——纪录片融合”的方式将酷儿行动进行调节并助其成形（Bao 2020c）。我发现，在女同志导演大京的《女同之死》（2013）和《我要拍女女色情片》（2014）中，性别化的酷儿政治也分别通过“记录表演”和“表演纪录片”的策略被调动起来。故事片、纪录片和戏剧 / 表演之间的矛盾如何通过数字媒体呈现，其如何进而产生关于社会他者的“具体”知识，甚至影响社会变革，这确实是一个值得进一步研究的领域（Bao 2020c; Tan 2017; Zhang 2015, 2010; Wang 2014; Robinson 2013; Yue 2012）。

近年来，一系列由独立公司投资和创作的剧情片不断涌现，这些影像在爱奇艺等网络平台播放。我认为这一趋势产生的主要原因是《上瘾》（导演：丁伟，2016）等网络剧的大受欢迎及随之而来的同人文化逐渐主流化，而中国蓬勃发展的视频平台和数字媒体创作也得到了大量来自私营部门和海外“热钱”的投资（Li 2019）。近年的一些虚构类影像，如《双程》（秦榛，2016）、《梦回少年时》（黄超，2017）和《鱼心河忍》（吕博文，2018）等，采用一般的同人套路，并以广泛的在线观众为目标，偏离了他们的酷儿前辈与另类 / 艺术 / 地下的密切关系；他们明显的商业动机使“独立”制作的标签复杂化（Chung 2017, p. 210），这也值得从一个本文研究范围以外的框架进行研究（Wong 2020; Yang & Xu 2017）。

参考文献

- Bao, H., (2021). *Queer Media in China*. New York: Routledge.
- (2020a). *Queer China: Lesbian and Gay Literature and Visual Culture under Postsocialism*. London: Routledge.
- (2020b). Screening Sexualities, Identities and Politics: Queer Cinema in Contemporary China. In: K. Latham, ed. *Routledge Handbook of Chinese Culture & Society*. London: Routledge.
- (2020c). Performing Queer at the Theatre-Documentary Convergence: Mediated Queer Activism in Contemporary China. In: Z. Davy et al, eds. *The Sage Handbook of Global Sexualities*. London: Sage. pp. 944-968.

- (2018). *Queer Comrades: Gay Identity and Tongzhi Activism in Postsocialist China*. Copenhagen: NiAS Press.
- Berry, C., (2010). New Documentary in China: Public Space, Public Television. In: C. Berry *et al*, eds. *Electronic Elsewhere: Media, Technology, and the Experience of Social Space*. Minneapolis: University of Minnesota Press. pp. 95-116.
- (2007). Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism. In: Z. Zhang, ed. *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham: Duke University Press. pp. 115-134.
- (2004). The Sacred, the Profane, and the Domestic in Cui Zi'en's Cinema. *Positions*. 12(1) (Spring), 195-201.
- (1998). *East Palace: West Palace: Staging Gay Life in China*. *Jump Cut*. 42, 84-89.
- Berry, C., Lu X., and L. Rofel, eds. (2010). *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- BIFF (2015). Busan International Film Festival official website. [Viewed on 27 June 2021]. Available from: http://www.biff.kr/eng/html/archive/arc_history_2_view.asp?pyear=2015&s1=274&page=3&m_idx=18531
- Cao, K. 曹愷, (2005). *Jilu yu shiyan: DV yingxiang qianshi*, 纪录与实验: DV影像前史, (Documentation and experiment: the prehistory of DV imagery). Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe.
- Chao, S., (2020). *Queer Representations in Chinese-language Film and the Cultural Landscape*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2014). Documenting Transgenderism and Queer Chronotope in Postsocialist China. *Cinephile*. 10(2), 15-19.
- (2010a). Performing Gender, Performing Documentary in Post-socialist China. In: C. Yau, ed. *As Normal As Possible*. Hong Kong: Hong Kong University Press. pp. 151-175.
- (2010b). Coming Out of *The Box*, Marching as Dykes. In: C. Berry *et al*, eds. *The New Chinese Documentary Film Movement*. Hong Kong: Hong Kong University Press. pp. 77-95.
- Cheng, Q. 程青松, ed. (2012). *Guanbuzhu de chunguang: huayu tongzhi dianying 20 nian*, 关不住的春光: 华语同志电影20年, (Uncloseted: 20 years of Chinese-language tongzhi cinema). Taipei: Baqi wenhua.
- Chung, S., (2017). Crave-Satisfying vs Anxious? The Interplay of Independent and Mainstream Films. In: E. Tam Y.-L., and Cheung T.-L., eds. *On Earth We Stand: Hong Kong Independent Film Festival, 2008-2017*. Hong Kong, Typesetter. pp. 206-212.
- Comolli, J.-L., and Narboni, J., (2016). Cinema/Ideology/Criticism. In: L. Braudy, and M. Cohen, eds. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eighth Edition. New York: Oxford University Press. pp. 594-601.
- Cui, Z. 崔子恩, (2003). *Diyi guanzhong*, 第一观众, (The first audience). Beijing: Xiandai chubanshe.
- Dai, J. 戴锦华, (1999). *Xieta liaowang: Zhongguo dianying wenhua, 1978-1998*, 斜塔了望: 中国电影文化, 1978-1998, (Looking from a slanted tower: Chinese film culture, 1978-1998). Taipei: Yuanliu.
- Deklerck, S., and Wei, X., (2015). Queer Online Media and the Building of China's LGBT Community. In: E. L. Engebretsen *et al*, eds. *Queer/Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*. Copenhagen: NiAS Press. pp. 18-34.
- Edwards, D., (2015). *Independent Chinese Documentary: Alternative Visions, Alternative Publics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Engebretsen, E. L., and Schroeder, W. F., eds. (2015). *Queer/Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*. Copenhagen: NiAS Press.
- Fan, P., (2015a). Challenging Authorities and Building Community Culture: Independent Queer Film Making in China and

- the China Queer Film Festival Tour, 2008-2012. In: E. L. Engebretsen *et al*, eds. *Queer/Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*. Copenhagen: NiAS Press. pp. 81-88.
- (2015b). Interview with Cui Zi'en. In E. L. Engebretsen *et al*, eds. *Queer/Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*. Copenhagen: NiAS Press. pp. 245-266.
- IMDb (2001). *IMDb.com*. [Viewed on 10 April 2021]. Available from: https://www.imdb.com/title/tt0317763/awards/?ref_=tt_awd
- Kam, L. Y. L., (2013). *Shanghai Lalas: Female Tongzhi Communities and Politics in Urban China*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Leung, H. H.-S., (2012). Homosexuality and Queer Aesthetics. In: Y. Zhang, ed. *A Companion to Chinese Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell. pp. 518-534.
- Li, L., (2019). *Zoning China: Online Video, Popular Culture, and the State*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lim, S. H., (2006). *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Liu, P., (2015). *Queer Marxism in Two Chinas*. Durham: Duke University Press.
- Lu, X., 吕新雨 (2003). *Jilu zhongguo: dangdai zhongguo xin jilu yungdong*, 纪录中国：当代中国新纪录运动, (Documenting China: the new documentary film movement in contemporary China). Beijing: Sanlian shudian.
- Martin, F., (2010). *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary*. Durham: Duke University Press.
- McGrath, J., (2008). *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Muñoz, J. E., (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nakajima, S., (2010). Watching Documentary: Critical Public Discourses and Contemporary Urban Chinese Film Clubs. In: C. Berry *et al*, eds. *The New Chinese Documentary Film Movement*. Hong Kong: Hong Kong University Press. pp. 117-134.
- (2006). Film Clubs in Beijing: The Cultural Consumption of Chinese Independent Films. In: P. Pickowicz, and Y. Zhang, eds. *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*. New York: Rowman & Littlefield. pp. 161-187.
- Nichols, B., (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Qian, Z., (2018). First Gay-ish Film Widely Released in China [online]. *SixthTone.com*. [Viewed on 10 April 2021]. Available from: <https://www.sixthtone.com/news/1002095/first-gay-ish-film-widely-released-in-china>
- Robinson, L., (2015). 'To Whom Do Our Bodies Belong?' Being Queer in Chinese DV Documentary. In Z. Zhang, and A. Zito, eds. *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Film*. Honolulu: University of Hawai'i Press. pp. 289-315.
- (2013). *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rofel, L., (2013). Grassroots Activism: Non-normative Sexual Politics in Post-socialist China. In: W. Sun, and Y. Guo, eds. *Unequal China: The Political Economy and Cultural Politics of Inequality*. New York: Routledge. pp. 154-167.
- (2010). The Traffic in Money Boys. *Positions*. 18(2) (Fall), 425-458.
- Shi, L., (2014). *Chinese Lesbian Cinema: Mirror Rubbing, Lala, and Les*. Lanham, MD: Lexington Books.

- Tan, J., (2017). Digital Masquerading: Feminist Media Activism in China. *Crime, Media, Culture*. 13(2), 171-186.
- Veg, S., (2019). *Minjian: The Rise of China's Grassroots Intellectuals*. New York: Columbia University Press.
- Voci, P., (2010). Blowup Beijing: The City as a Twilight Zone. In: C. Berry *et al*, eds. *The New Chinese Documentary Film Movement*. Hong Kong: Hong Kong University Press. pp. 99-115.
- Wang, Q., (2014). *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wen, H. 文海, (2016). *Fangzhu de ningshi: Jianzheng Zhongguo duli jilupian*, 放逐的凝视: 見證中国独立纪录片, (Exilic gaze: witnessing Chinese independent documentary). Taipei: Qingxiang.
- Waugh, T., ed. (1984), *'Show Us Life': Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc.
- Williams, L., (2006). Troubled Masculinities: Questioning Gender and Sexuality in Liu Bingjian's *Nannan nunu (Man and Women)*. In: S. Dennison, and S. H. Lim, eds. *Remapping World Cinema*. London: Wallflower. pp. 161-170.
- Wong, A. K., (2020). Towards a Queer Affective Economy of Boys' Love in Contemporary Chinese Media. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 34(4), 500-513.
- Yang, L., and Xu, Y., (2017). Chinese *Danmei* Fandom and Cultural Globalization from Below. In: M. Lavin *et al*, eds. *Boys' Love, Cosplay, and Androgynous Idols: Queer Fan Cultures in Mainland China, Hong Kong and Taiwan*. Hong Kong: Hong Kong University Press. pp. 3-19.
- Yue, A., (2012). Mobile Intimacies in the Queer Sinophone Films of Cui Zi'en. *Journal of Chinese Cinemas*. 6(2), 95-108.
- Zhang, Y., (2007). Rebel without a Cause? China's New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking. In: Z. Zhang, ed. *The Urban Generation. The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham: Duke University Press. pp. 49-80.
- Zhang, Z., (2015). Toward a Digital Political Mimesis: Aesthetic of Affect and Activist Video. In: Z. Zhang, and A. Zito, eds. *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transform-ations after Independent Film*. Honolulu: University of Hawai'i Press. pp. 316-345.
- (2011). Zhang Yuan. In: Y. Tasker, ed. *Fifty Contemporary Film Directors*. Second Edition. New York: Routledge. pp. 442-453.
- (2010). Transfiguring the Postsocialist City: Experimental Image-Making in Contemporary China. In: Y. Braester, and J. Tweedie, eds. *Cinema at the City's Edge*. Hong Kong: Hong Kong University Press. pp. 95-118.