

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 普拉娣巴·帕碼的反身策略：《真實之美：探索愛麗絲沃克》評論

Pratibha Parmar's Strategy of Self-Reflexivity: " Alice Walker: Beauty in Truth"

doi:10.6752/JCS.201503_(20).0018

文化研究, (20), 2015

Router: A Journal of Cultural Studies, (20), 2015

作者/Author：王遠洋(Yuan-Yang Wang)

頁數/Page：270-281

出版日期/Publication Date：2015/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201503_\(20\).0018](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201503_(20).0018)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



普拉娣巴·帕碼的反身策略：
《真實之美：探索愛麗絲沃克》評論
Pratibha Parmar's Strategy of Self-Reflexivity:
Alice Walker: Beauty in Truth

王遠洋¹

Yuan-yang Wang

摘要

普拉娣巴·帕碼(Pratibha Parmar)的紀錄片中屢見非裔美國女作家愛麗絲·沃克(Alice Walker)的身影，其箇中原因除了兩人共有的族裔背景之外，最主要的原因是她們在書寫和影像敘事中都呈現出反身性(self-reflexivity)的策略。沃克的《紫色姐妹花》(The Color Purple)從1982年間世，到1985年由史蒂芬·史匹柏(Steven Spielberg)所改編的電影搬上大銀幕映演，其中所呈現的亂倫、強暴、同性戀等暴力議題引發了相當大的社會爭議，尤其是來自黑人內部社群的不滿。沃克選擇忠實呈現這些暴力行爲，卻反而遭受黑人同胞的攻訐，原因在於黑人認爲她的書寫和後來史匹柏的改編電影中的暴力再現並不符合事

1 本文原先發表於東方設計學院影視藝術系主辦之「視苦無睹？：『觀看苦難』之視覺、檔案、影像研討會」（2014年5月24日）。感謝該系助理教授游婷敬、台灣國際女性影展總監羅珮嘉、《真實之美：探索愛麗絲沃克》製片Shaheen Haq，以及匿名審查人在筆者撰寫與修改本文過程中所給予的協助。

投稿日期：2014年05月16日。接受刊登日期：2014年11月07日。

國立交通大學外國文學與語言學研究所碩士，曾就讀於國立臺灣大學外國語文學系博士班。現爲獨立譯者，譯有2013女性影展《真實之美：探索愛麗絲沃克》、2014高雄電影節《在土星的光環下：蘇珊桑塔格》等多部紀錄片字幕。合譯有美國小說《紐約文青之戀》。

電子信箱：orlando.eer@gmail.com

實，且有損黑人的名譽。沃克之所以描寫這些黑人自相殘害的過程，將其公諸於世，恰與帕碼針對黑人女性主義與運動所提出的批判性自我審視(critical self-evaluation)不謀而合。本文同時評論帕碼的紀錄片作品與梳理其學術論述，指出非裔美國人的自我認同絕非僅是抵抗外部壓迫的單向運動，更是揭露並面對內在矛盾的自我批判。否則一來，種族主義可能使黑人片面地將自身問題歸咎於白人，膚色淪為逃避現實的擋箭牌；二來，那些無法被統合為共同體的族群也將持續被邊緣化。

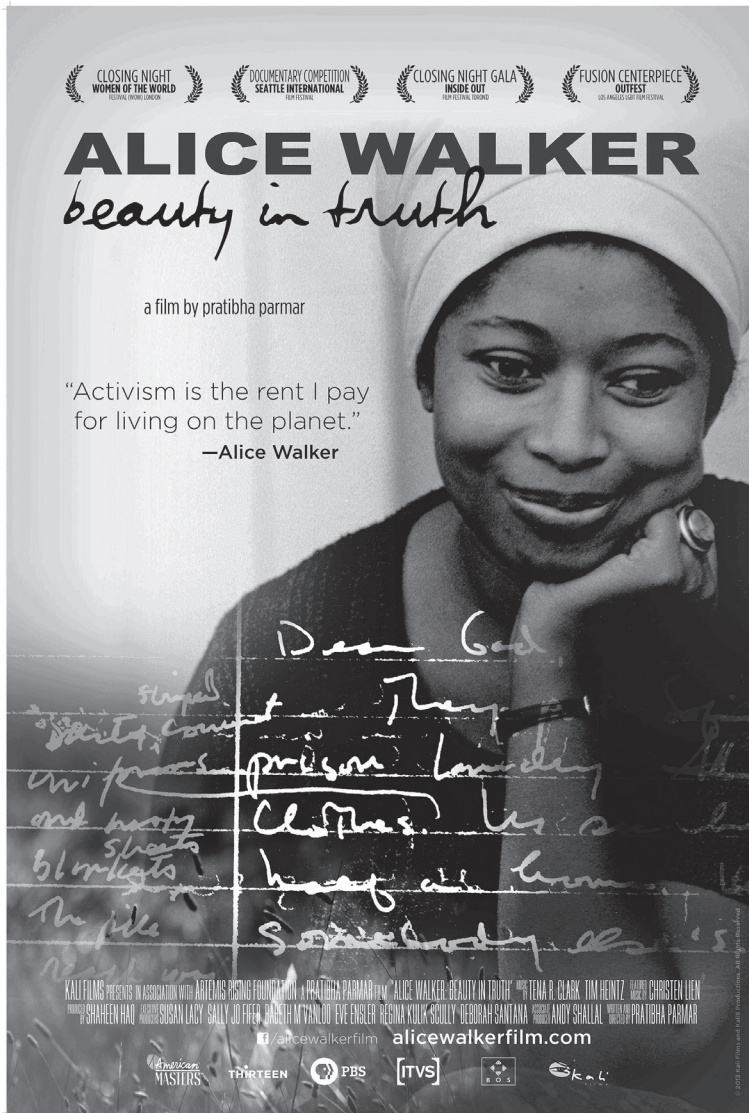
關鍵詞：普拉娣巴·帕碼、愛麗絲·沃克、反身性

Abstract

Pratibha Parmar gravitates to filming Alice Walker not merely because they share a common background of diaspora. In fact, they are both interested in a strategy of self-reflexivity. The controversies about Walker's representations of the violence of black people in *The Color Purple*, including its film adaptation by Steven Spielberg, have never been seized among black communities since 1982. As a writer, Walker reveals an unbearable truth to the quintessential African Americans. Large amounts of black audiences claimed that Walker's representations of black people's atrocities by black communities were not true and believed that they have given the blacks an ignominy. It is difficult to understand why the black people so fervent and avid in equal rights should have been so self-contradictory in the crucial matter of gender. Making *Alice Walker: Beauty in Truth*, Parmar renders it self-reflexive. Likewise, Walker deploys the representations of black violence in *The Color Purple* at her discretion. According to Parmar, to examine black feminism requires the rudiments of critical self-evaluation. Without critical self-evaluation, on the one hand, racism becomes a cursory glance for the black people. The black people merely target at white people as well as aspects of complexion when they choose to acquiesce and hide the atrocities by black communities; On the

other hand, those who could not or would not be able to be categorized into any kind of identity continues to be marginalized.

Keywords: Pratibha Parmar, Alice Walker, Self-reflexivity



一、「真實之美」：紀錄片記錄了什麼？

第二十屆台灣國際女性影展播映了具印度血統、出生於肯亞，又在英國成長的導演普拉娣巴·帕碼最新的紀錄片作品：《真實之美：探索愛麗絲沃克》(*Alice Walker: Beauty in Truth*)(2013)（以下簡稱《真》片），影片捕捉沃克在鏡頭前珍貴的身影，也記錄她在文壇一路走來充滿爭議的寫作經歷。廖錦桂認為，《真》片中的沃克宛如女哲學家漢娜·鄂蘭(Hanna Arendt)對猶太長老作為的反省，其小說《紫色姐妹花》(*The Color Purple*)（以下簡稱《紫》）「多層次地探討被白人欺壓的黑人男性如何在私領域靠著凌辱女性來取回自尊」(2013: 22)。《紫》從1982年問世、隔年獲頒普立茲獎，到1985年由史蒂芬·史匹柏所改編的電影搬上大銀幕映演，其中所呈現的亂倫、強暴、同性戀等暴力議題引發了相當大的社會爭議，尤其是來自黑人內部社群的不滿。沃克選擇忠實呈現這些暴力行為，卻反遭黑人同胞攻訐，原因在於黑人認為她的書寫和後來史匹柏的改編電影中的暴力再現並不符合事實，且有損黑人的名譽。筆者認為，沃克將黑人內部社群暴力寫入小說文本之中，除了基於她追求真相的責任感，同時也是一種反身策略，恰好就是要丟非裔美國人的「臉」(face)。

沃克所要丟的這張臉，是德勒茲(Gilles Deleuze)與瓜達希(Félix Guattari)口中的抽象機器(abstract machine)，以徹底跳脫人性(inhuman)的標準化流程，持續生產、複製非裔美國人的身份認同。臉是一個人的縮影(the entire body also can be facialized)(Deleuze and Guattari 2004: 189)，牽一髮而動全身，臉是結構本身。德、瓜指出，臉即暗示了族裔他者(designation of someone as Other)(197)。事實上，沃克筆下對黑人內部社群的暴力再現扣除了語言系統與主體化過程中那些強行加在主體身上的餘(redundancies)(ibid.: 186, 199)：非裔美國人長期以來由國族主義繪製而成的臉孔是讓他們冒充成擁有相同意念的共同體，而黑人女性主義者所穿戴的認同政治也不例外。當非裔美國社群長期默許自己內部同胞們的各種暴力行為，並且加以粉飾時，這張臉成為最好的面具，以便讓黑人將白人和體制視為唯一的攻擊對

象。因此，當沃克揭開這張假面，曝露出黑人社群中各種的身體和心理的暴力時，大多數的黑人都感到既難堪又不適。

誠如《真》片中所示，觀眾對「《紫》的反應包括「如果全世界的男人都像這樣，那就錯了」(if that's the way all men supposed to be, it's not true)、「對黑人和黑人家庭的描繪都不正確，歷史背景也有誤」(black people, black family is depicted inaccurately, or, the history is not accurate) (*Alice Walker: Beauty in Truth*)，也有黑人表示《紫》不是在詆毀黑人男性，而是整個「黑人國族」(black nation) (ibid)。甚至連沃克的女兒蕾蓓卡(Rebecca Walker)都責備她「以女性主義之名丟下我」([disowning] me in the name of feminism)，因為她覺得「〔沃克〕不想再當我媽了」([Walker] was no longer interested in being my mother) (ibid)。如同所有的女兒一樣，蕾蓓卡也期待沃克能戴上屬於女性的母職(maternal power)面孔(ibid.: 194)，成為她心目中的理想媽媽，然而即便沃克因此感到無力，成為典型的好女人卻絕對也不是她所樂見的，因為她抗拒主流社會所命名的身份標籤，也拒絕辨識屬於一個黑人女性應有的面貌。

透過拍攝沃克的紀錄片，帕碼用攝影機記錄沃克及其作品在揭露黑人社群暴力之後，黑人社群難以接受此既存的社會現實的違常反應。這也表示，至少在當時，黑人社群缺乏自省的能力。沃克的反身策略不僅重置了黑人與白人、黑人與黑人，當然也包括女人與女人之間的關係。帕碼回憶起欲拍《真》片時的心情：

四年前〔2009年〕當我想要為作者、詩人、社運者愛麗絲·沃克的生平和作品拍攝記錄長片時，我的興奮之情不言可喻。我之所以進入電影製作是因為我熱切地想看到關於女人，尤其是非白種女人的故事，而主流電視或電影幾乎不曾捕捉到這當中的複雜與細微。哪裡可以找到那些深入探討女人身為思辯者、公共知識份子、歷史開創者與推動者、鼓舞人心的領袖，和身為新世代榜樣的作品？正是這個動機而有了本片的誕生。(Parmar 2013: 27)

帕碼認為，說故事是一種「真實之美」(beauty in truth)。沃克身為非裔美國(女)人、作家和社運者，以《紫》勇敢說出黑人社群內部的暴力，挑戰了黑人做為受害者與白人身為加害者的二元對立。同樣

地，帕碼持攝影機的理由也與沃克提筆寫作之動力不謀而合，都是說故事的一種形式，也是對追求真相的堅持。因此，在《真》片中，帕碼透過梳理沃克的創作過程以及她揭發黑人社群內部的暴力行爲，實踐了自己也認同的反身策略，即對黑人女性主義與運動的批判性自我審視(critical self-evaluation)(Parmar 1989: 57)。同時，《真》片不僅記錄了沃克在揭露黑人社群內部暴力之後引起的社會關注，更指出非裔美國人的自我認同絕非僅是抵抗外部壓迫的單向運動，更是揭露並面對內在矛盾的自我批判。以下，筆者梳理帕碼拍攝《真》片以前的學術理論脈絡，用以闡釋上述論點，並以《真》片爲例說明之。

二、帕碼的反身策略及其實踐

帕碼在七年前拍攝的紀錄片《憤怒之地》(*A Place of Rage*)(1991) (以下簡稱《憤》片)中，她訪談了瓊喬丹(June Jordan)、鄭明河(Trinh T. Minh Ha)、戴維斯(Angela Davis)，同時也訪談了沃克。在《憤》片中，沃克簡短地談論了她在《紫》出版之後所遭到的撻伐。她表示，有讀者對這部小說中描繪的「女強人」(“women who are strong”)(*A Place of Rage*)感到憤怒，而這種憤怒對她而言，就像孩子對自己的母親表現堅強而感到憤怒一樣，令她非常不解。《憤》片問世後兩年，帕碼和沃克再次合作，拍攝了關於非洲女性割禮的紀錄片《勇士印記》(*Warrior Marks*)，由帕碼本人掌鏡，沃克則擔任電影製片總監。沃克希望透過這部紀錄片的映演，黑人能跨越國族的藩籬，去關心同樣身爲黑人的非洲人。當一名黑人女性以如此積極而充滿知性的姿態在大眾面前發言時，她跳脫了黑人女性的刻板形象，也不再言說社會大眾所預期聽到的常用話語(general language)(Deleuze and Guattari 2004: 186)。做爲一個女人，她全身上下種種的表意特徵(signifying traits)(ibid.: 186)一再將她們重塑成屬於她們的樣貌(faciality traits) (ibid.: 186)。強悍不屬於女人，她說的語言應是柔順，是服從，是沈默。這也是爲什麼在《憤》片中，沃克提及她選擇在作品中呈現女強人的形象時，會引起觀眾的憤怒：女人只該說她們該說的，

看她們該看的。

帕碼身爲一個在多元文化背景下生長的女導演，長期關注女性主義及其運動與女人形象的再現，尤其是非白種女人的再現。1984年秋天，包括帕碼在內的四位編輯爲《女性主義評論》(*Feminist Review*) (以下簡稱《女》刊)的專輯《衆聲喧嘩，一人獨唱：黑人女性主義觀點》(*Many Voices, One Chant: Black Feminist Perspectives*)成立了一個編輯小組，同時在這本專輯中發表了一篇有如宣言般的編輯室報告。她們期待黑人女性書寫登上《女》刊的「大雅之堂」，而黑人女性也開始爲自己發聲，挑戰當時女性主義理論中的白人主流。值得注意的是，編輯群在這篇序文中的共識爲「自己並非要擔任所有黑人女性的代言人，或是代表黑人女性主義的全貌，也不是要透過這本期刊專輯來闡釋或定義黑人女性經驗」(Parmar et al eds. 1984: 1)。反之，包括帕碼在內的這群編輯希望能夠引起學界對黑人女性文學的探討和辯論。

四年後，帕碼的專文於《女》刊上出版，並以〈夢想的其他諸多形式〉(*Other Kinds of Dreams*)爲題，重新談起當時編輯群爲促成該黑人女性主義專輯的心路歷程。在行文初始之處，帕碼表達了她個人這四年來親歷女性主義運動中的挫敗與失望。她指出，在1970年代末期至1980年代初期，亞非後裔女性組織(Organization of Women of African and Asian Descent)成立了，其他相關的女性主義組織和聯盟也有如雨後春筍般冒現，然而黑人女性主義運動者堅持建立單向的黑人女性主義運動，執著於宣傳和打造屬於黑人女性自己獨立的組織架構，因爲她們相信自己找到了一種「集體自信」(collective self-confidence)(Parmar 1989: 56)。這樣的集體自信儼然已成爲號召黑人女性主義者的金字招牌。

搖旗吶喊的黑人女性主義運動不僅撼動了以白人女性爲主的理論流派，反思白人女性主義者所居的主流角色，同時也讓黑人女性主義者反思自己所建立的運動脈絡，這就是《衆聲喧嘩，一人獨唱》這本專輯的定位(ibid.: 57)。她認爲：「假使有一種運動，它脫離了政治上的反對立場，進而形塑出在實驗階段中的新模式，那麼批判性自我審視(critical self-evaluation)就是**所有人**在面對政治鬥爭時都需要具備的

先決條件」(ibid.: 57; 粗體為原文作者所加)。從集體自信到批判性自我審視,帕碼提出了一種反身策略,也就是在反對的運動中,不斷反覆質疑、反對這個運動自身。於是,帕碼在專文中批判了認同政治(identity politics)和族群認同(racial identities)兩者,藉此討論黑人女性主義與運動的過去、現在和未來。

首先,帕碼相信認同政治就有如一把雙面刃。一方面,黑人女性做為受到不同形式的霸權壓迫下的多重弱勢族群,不可否認地可在各種以後現代之名而風行其道的不同理論架構中建立認同政治;另一方面,認同政治卻同時也瓦解了這個共同體,因為任何的組織都有其預設的收容對象,難免會有漏網之魚。因此,缺乏反身性的運動「不願全面性地對我們(女性)的個別差異產生作用,許多女人退回孤立生活圈『政治』(ghettoized lifestyle “politics”)的懷抱,覺得自己無法在個人的(personal)和個體化(individual)的經驗中找到出口」(ibid.: 58)。帕碼點出了黑人女性主義運動的盲點,就在於黑人女性主義與運動落入了種族對立的權力架構之中,卻忽略了階級、經濟……等其他外部因素所造成的社群內部個別差異。因此,當黑人女性主義運動急於抵抗來自外部的、以白人體制為攻訐目標的暴力時,無形中卻排除了自身內部社群中,像黑人女同志這樣的弱勢中的弱勢他者。

再者,帕碼(1989)強調種族(race)是「社會與政治的產物」(a social and political construction)。因此,她反對將族群認同當作構築黑人社群唯一之共同基礎的論調,並指出這樣的說詞早已為其他文化、性別和階級團體所詬病。例如,在她和非裔美國女詩人喬丹的訪談中,喬丹也指出了族群認同的侷限性:

我認為任何一個宣稱有了性別認同政治或是族群認同政治就足矣的人,他的思維是有瑕疵的,因為我們每一個人都不僅只是我們代表什麼種族,或身為什麼種族,以及成為什麼性別。我們有其他的盟友、其他的夢想,都與我們是白人或非白人無關。(Parmar 1989: 61)

透過性別與種族的參照,喬丹提出了一個多元而拒絕被收編的運動模式,呼籲受到任何形式壓迫的人挺身而出,抵抗壓迫者的暴行,維護任何一種弱勢族群為自己發聲的夢想。

毫無疑問地，帕碼的想法與喬丹一致。1990年春天，帕碼等人再次為《女》刊專輯撰寫編輯室報告，帕碼為不同弱勢族群發聲的意圖更為顯著，報告之標題即為〈怪咖政治〉(Perverse Politics)。所謂的「怪咖」，泛指所有非主流的主體，包括男女同志、非裔美國人等這些「無法以酷兒之名加以邊緣化或放逐」(cannot be marginalized or dismissed as being only the concern of queers) (Parma 1990: 2)的身份認同。同年秋天，帕碼前往美國柏克萊訪談了鄭明河(Trinh T. Minh-ha)，並與她對談她的著作《女人、土著、他者：書寫、後殖民與女性主義》(*Woman, Native, Other: Writing, Postcoloniality and Feminism*) (1989)。該次訪談中的一個關鍵字，即是反身性。帕碼以為，鄭明河透過對語言和身份認同的質疑，展現了一個因自身的種族和文化差異的介入而顯得破碎的後殖民主體，而對此經驗的表達方式卻與主體的發聲過程無縫接軌，以散文、詩、自傳、哲學和學術書寫，逐步建構出一套兩者互不衝突的理論。帕碼對這樣具有高度反身性的扣合非常感興趣，她也將鄭明河這樣跨越國族疆界的女性主體形容為「破碎的犧牲者」(victims of fragmentation)(Parmar and Trinh T. Minh Ha 1990: 71)，意指不為主流價值所認可的弱勢族群，在她們身處的大歷史中試圖找到表達自己的方式，在有限又不利於她們的條件下創作出斷簡殘篇，而這樣看似不完整的作品，正是其被主流價值拆解得七零八落的身份認同的具體表現。此論調和帕碼認為黑人女性主義與運動必須批判性地自我審視的說法不謀而合，因為唯有看見自身運動的侷限，才能戳破體制內外的謊言，這就是帕碼的反身策略，也與她當年在《女》刊的編輯室報告中拒絕自己的立場能代表所有女性或弱勢族群的立場一致。

從《憤》片到《真》片，再回顧帕碼所發表的學術論述，就會發現她在紀錄片中以沃克為拍攝對象所欲探討的正是她和沃克所一致認同的反身性。對沃克而言，非裔美國女性面對的是社群內部的暴力。帕碼留意到沃克的反身策略，也專注在自己對黑人女性主義運動集體的政治暴力的批判，此舉同樣也是一種反身策略。唯有當她們選擇說出真相，暴露出社群內部的暴力之時，置身其中的人才能正視那些無法被歸類的「破碎的犧牲者」身上的「餘」。帕碼鏡頭下的沃克獨排

眾議，致力於呈現黑人社群內部的暴力，是一篇真實的非裔美國人歷史。如同津恩(Howard Zinn)在《真》片之結尾所言：

我認為愛麗絲〔沃克〕寫下的黑人形象(black presence)為非裔美國人創造了〔美國〕這個國家的願景。這個形象既不刻板，也不浪漫，讓非裔美國人以美國的精神(sensibility of Americans)來認同自己是完人(full human beings)，並幫助白人與黑人之間達成相互理解，這是極大的貢獻。

相對而言，帕碼透過拍攝沃克，在《真》片中也實踐了自己對於黑人女性主義與運動的反身策略，達成了批判性自我審視的里程碑。帕碼獻給觀眾的並非一部曲高和寡的紀錄片，而是能引起運動社群共鳴乃至於反省的諫書。

airiti



引用書目

一、中文書目

廖錦桂。2013。〈與真實照面〉，收錄於《2013第二十屆台灣國際女性影展專刊》，林筱筑主編，頁22-23。台北：台灣女性影像學會。

二、外文書目

Amos, Valerie, Gail Lewis, Amina Mama and Pratibha Parmar. 1984. "Editorial," in *Many Voices, One Chant: Black Feminist Perspectives*. Spec. issue of *Feminist Review* 17: 1-2.

Blackman, Inge, Mary McIntosh, Sue O'Sullivan, Pratibha Parmar and Alison Read. 1990. "Perverse Politics," in *Perverse Politics: Lesbian Issues*. Spec. Issue of *Feminist Review* 34:1-3.

Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. 2004. Trans. Brian Massumi. "Year Zero: Faciality," in *A Thousand Plateaus*, pp.185-211. New York: Continuum.

Parmar, Pratibha, and Trinh T. Minh Ha. 1990. "Woman, Native, Other: Pratibha Parmar Interviews Trinh T. Minh-ha," in *Feminist Review* 36: 65-74.

Parmar, Pratibha. 1989. "Other Kinds of Dreams," in *Feminist Review* 31: 55-65.

———. 2013. "Director's Statement," in *The Catalogue of the 20th Women Make Waves Film Festival*, pp.27. Taipei: Taiwan Women's Film Association.

Trinh T. Minh-Ha. 1989. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Walker, Alice. 1982. *The Color Purple*. Orlando, FL: Harcourt Brace.

三、影片

Parma, Pratibha. 1991. *A Place of Rage*.

———. 2013. *Alice Walker: Beauty in Truth*.