

雷阿樸與羅茲瑪電影中的女性空間 與漫遊觀視

劉紀雯*

大綱

- 壹、漫遊觀視 vs. 都市權力結構
- 貳、空間再現(1)：社會邊緣的多元空間
- 參、空間再現(2)：女性／藝術家與漫遊觀視
- 肆、結語

*輔仁大學英文系副教授

摘 要

本文主張在雷阿樸與羅茲瑪的影片中，女性都市漫遊觀視是影片和角色用以批判社會和／或建構自我／藝術家主體的策略。兩位導演所處理的女性／藝術家角色多處於社會邊緣，但他／她們會經由多重的空間想像和實踐交展自我的空間。同時，他／她們在都市漫遊，時而捕捉都市建築和人群的浮光掠影，時而在想像中鳥瞰都市。而這些想像或實際的都市剪影就成為他／她們自我表達和批判社會的媒介。

為了充分討論女性／藝術家的都市空間和都市漫遊觀視議題，本文討論兩位導演的數部影片。首先，女性／藝術家和資本社會的糾葛關係可以由以下兩部影片看出：《神魂失所》中攝影家皮耶深窺於資本主義對第三世界的控制觀視；《白屋之戀》中女歌手則受大眾文化偷窺所迫。但是這些女性／藝術家並不甘於受限；反之，《安·特莉絲特》《聽美人魚唱歌》呈現了女性所建構的多元空間。更有甚者，她／們走出局限空間，身處或觀看都市街景。本文要分析的，正是《神魂失所》、〈回答我〉、《飄散的女人》、《聽美人魚唱歌》和〈六種姿態〉種種不同的（女性）漫遊觀視。

雷阿樸與羅茲瑪的女性漫遊觀視是破碎、即興的，目標常常是都市全景、衆生百態和由外觀看的建築物（architecture from without）。藉由這種外觀的觀點以及不同的角度，她們得以批判父系社會的權威。除此相同點之外，兩位導演的立場是不同的：雷阿樸的主角獨立、逸離；羅茲瑪的角色（或攝影機）則多是好奇地欣賞、擁抱都市。

關鍵字：雷阿樸、羅茲瑪、女性都市漫遊者、女性空間

在都市遊走的女人為何四處張望？去認同玻璃、鏡子、電視牆、商品、廣告……種種萬花筒般的都市景觀所反射和召喚的自我？來仰望象徵陽具、父權結構，冷漠或權威地俯瞰眾生的樓房大廈？還是在碎碎踱步中，勾勒並凸顯都市景觀的權力關係，建構自我逸離路線、或利用眾生百態拼貼自我？

在百般流動的後現代都市空間中，觀看都市的位置與方法已不再限於「看」與被「看」的二元對立；我們觀看都市的同時，可能被監督、被建構，但是我們的觀看也可以書寫出多元自我和都市的多重空間。蒙特婁法語女導演雷阿樸（Léa Pool）與多倫多英語導演羅茲瑪（Patricia Rozema）雖然分屬不同的社會與電影文化脈絡，但他們兩位彼此有許多相似點。對我來說，最重要的相似點就是她們如何以女性／藝術家的觀點書寫都市；如同導演本身，她們的女性和／或藝術家角色多處於都市邊緣（甚或荒郊野外）^{註1}，而她們的鏡頭和角色則常常觀看和重新書寫都市的建築景觀。本文要分析的，就是她們如何讓處都市邊緣的角色多元化自己的空間，並進一步在都市景觀上書寫和批判權力中心。

在魁北克八、九零年代的中堅導演中，雷阿樸是個異數。魁北克的男性作家導演如亞岡（Denys Arcand）、樂巴瞿（Robert Lepage）、布羅（Michel Brault）常以蒙特婁或魁北克市具國家歷史特色的地點（如聖山、教堂、曲棍球場）為場景，演出個別或群體角色的故事來象徵魁北克的國家主體和集體潛意識，而雷阿樸的蒙特婁卻沒有任何可辨識的都市、國家標誌。^{註2}她的角色往往在都

註 1 羅茲瑪的主角都是廣義的藝術家，包括 Petra 在《長夜將近》[When Night Is Falling 1995]中的舞蹈與空中特技。雷阿樸的劇情片則有些主角不是，如《荒野之女》（La Demoiselle sauvage [1991]）、《回答我》（“Rispondez-moi”出自《蒙特婁六重奏》）等。

註 2 舉例說，Denys Arcand 的《蒙特婁的耶穌》（Jesus of Montreal）、Robert Lepage 的《告解室》（Le confessionnal）、Michel Brault 的短片《最後一賽》（“The Last Game”出自《蒙特婁六重奏》）。國家主體是魁北克電影的主要議題之一。除了歷史與文

市漂流，或面對無情、堅固代表都市結構的建築物，或暫住在旅館，總感到流離失所。^{註 3}攝影機經由這些角色看到的蒙特婁是陌生的，而影片經由都市景觀所建構的女性／藝術家主體則是批判又逸離的。

羅茲瑪是安大略新浪潮 (Ontario New Wave 或稱多倫多新浪潮) 導演中唯一的女性。雖然她和其他新浪潮導演 (如伊格言 Atom Egoyan、麥凱勒 Don McKellar、柯能堡 David Cronenberg) 都有密切的合作關係，但介於這些英語男性導演和雷阿樸之間，她對都市的注視點還是和雷阿樸比較相近。雷阿樸和羅茲瑪常常利用角色與鏡頭瀏覽或鳥瞰她們的都市，而加拿大英語男性導演則不然。舉例而言，伊格言 (Atom Egoyan)、麥凱勒 (Don McKellar) 和波得士瓦 (Jeremy Podeswa) 不處理國家歷史，而往往處理個人生活在後現代社會所經歷的情慾、孤離與文化認同問題^{註 4}，因此他們常常呈現的是都市中孤立的個人空間，或甚至沒有歷史標誌、家庭認同的非地點 (non-place：如伊格言影片中的汽車旅館、酒店、樣品屋等)。弱勢族裔導演如克畢希納 (Sriniva Krishna 三奈) 和佛哥 (Clement Virgo 加勒比海裔) 則更無意呈現多倫多的整體面貌，而專注在弱勢族裔和社會底層所聚集的發達角落。個人空間對雷阿樸和羅茲瑪

化因素外，如 Marshall 指出，其國家電影的形成的另一主因是魁北克電影工業所處的弱勢地位 (是英語加拿大和美國電影公司的子公司 210)。

註 3 這些漂流的角色包括：《飄流的女人》(La Femme de l'hôtel [1984]) 中導演安蓉雅、她在旅館所遇到的女子艾絲黛爾、和她依據艾絲黛爾所拍攝的精神崩潰的女歌手、《安·特莉絲特》(Anne Trister [1986]) 中因為失去父親又欲之毋愛而到蒙特婁造訪的安、《神祕失所》(Straight for the Heart [又名 A Corps perdu [1988]) 中在事業成功卻感情失利的新聞攝影師皮耶、《回應我》[1991] 中車禍重傷後被送去急救的莎拉。

註 4 Don McKellar 《死亡倒數》(Last Night) 和 Jeremy Podeswa 《五種感官》(意譯 The Five Senses)。加拿大英語與法語電影可擁有主體意識危機，因此有些英語電影，如《警後服務》和《聽美人魚唱歌》) 也可以被解讀為國家寓言，但情形之下，英語電影多半是以個人，而非群體，故事寓言國家。

的弱勢角色也是很重要的，但兩位導演會利用想像力、藝術創作或文本書寫策略來拓展她／他們的空間。^{註 5}更重要的是，雷阿樸和羅茲瑪都會讓她們的角色離開她／他們狹小的空間，到街上遊走觀看和呈現都市全景和都市建築，藉以建構她／她們的慾望主體。例如：雷阿樸的皮耶利用拍攝蒙特婁來治療心理創傷；安和安睿雅到蒙特婁後，也先遠望都市來表達她們的陌生感和追尋之意；在莎拉受重傷被送往醫院急救途中，鏡頭回憶她的過去，並與救護車行經的建築景觀交錯平行發展。在羅茲瑪的影片中，都市景觀象徵社會權力結構，也是主體建構的媒介。舉例來說，《激情：一封十六釐米的信》（*Passion: A Letter in 16mm* [1985]；後文簡稱《激情》）、《聽美人魚唱歌》和《巴哈的第六號大提琴組曲：六種姿態》（“*Bach Cello Suite # 6: Six Gestures*” [1997]；後文簡稱《六種姿態》）都用高樓來象徵權力或事業奇蹟；面對這種權力象徵，女藝術家或受挫（安娜）、或好奇（波莉），「馬友友則處不同高度位置，表達巴哈在宮廷所處的不同位置。《白屋之戀》（*White Room* [1990]）用音樂錄影帶中的重重建築物代表包圍女歌手的媒體與體制。為了脫離這種限制，《長夜將近》和《聽美人魚唱歌》的女主角利用飛行（實際或幻想的）暫時脫離多倫多，而在離去之際，女主角所觀望的都是包含 CN 塔的多倫多都市景觀。

換言之，兩位導演經由俯仰瀏覽都市全景和建築的鏡頭、書寫在都市建築景觀內，既不是國家主體也不是破碎家庭，而是女性和／或藝術家的慾望、主體與藝術創作三者的密切關係。她們的角色因其性別、性慾取向和／或藝術家觀點而處於社會邊緣，但她／他們的（和影片鏡頭的）都市觀點卻不受限於其所處的地點。反之，導演讓這些女性和／或藝術家都市觀視的地點（site）和

註 5 例如：雷阿樸的安在倉庫牆壁上畫出可無限延伸的建築結構和沙漠以打破社會藩籬；羅茲瑪《聽美人魚唱歌》（*I've Heard the Mermaids Singing* [1987]）中的波莉則在她的小屋裡利用音樂、攝影和想像豐富和擴充她的生活空間。

所觀看之物 (sight) 產生互動；藉由藝術家的空間再現和瀏覽觀視，她／他們得以建構自己加入都市的或逸離的主體。因此，本文討論雷阿樸與羅茲瑪的都市電影⁶。如在藉由空間再現建構女性／藝術家的主體，主張她們一方面讓藝術家在都市內擴充或保存其多元空間，一方面利用肉眼、攝影機和相機瀏覽後現代都市（登高俯視、行走仰視、拍照拍攝都市），藉以批判都市權力系統和建構逸離的、或投入都市的藝術家主體。首先，本文要建立漫遊觀視的理論脈絡，在其「藝術家 vs. 消費者」與性別兩個議題上與雷阿樸和羅茲瑪的電影論述接連，並由此定義何謂「女性藝術家」的漫遊觀視。其次，在界定導演和其角色的邊緣位置之後，本文討論雷阿樸與羅茲瑪的兩種空間再現：空間多元化與漫遊觀視。第二節以雷阿樸的《安娜·特莉絲特》和羅茲瑪的《聽美人魚唱歌》為主，其他電影為輔，分析兩位導演一方面呈現藝術家角色的邊緣位置，一方面擴充其多元空間。第三節則討論雷阿樸的《神魂失所》、《飄旅的女人》、《回應我》，和羅茲瑪的《白屋之戀》、《聽美人魚唱歌》、《六種姿態》裡種種漫遊觀視。如果再現與實踐多元空間的目的在保存和發展自我，兩位導演的漫遊觀視則更進一步書寫都市，以讓藝術家進入或脫離都市脈絡。

壹、漫遊觀視 vs. 都市權力結構

註 6 我討論的作品有：雷阿樸的劇情片《飄旅的女人》、《安娜·特莉絲特》、《神魂失所》、《回應我》[1991]；與羅茲瑪的短片《激情》、劇情片《聽美人魚唱歌》、《長夜將近》、《白屋之戀》、《六種姿態》。以下為不在討論之列的影片和不在討論的原因：(1) 場景不是後現代都市或沒有瀏覽觀視：雷阿樸的劇情片《荒渺之女》、《慾望的軌跡》、*Mouvements du désir* [1994]、《釋放我》、*Set Me Free* [1999]、*Lost and Delirious* (2001)；短片：羅茲瑪的劇情片《讓她安眠》、"Desperanto" or "Let Sleeping Girls Lie" 舞台《蒙特婁六重奏》[1991]；和《曼斯菲爾公園》、*Mansfield Park* [1999]；(2) 場景不是加拿大：雷阿樸的紀錄片《旅館雜誌》*Hotel Chronicles* (1990)；(3) 影片取得不易：雷阿樸的短片 *Strass Café* (1980)、羅茲瑪的短片 *Urban Menace* (1986)。

在理論層面，雷阿璞與羅茲瑪漫遊式的都市觀點可以介入都市觀視與階級、性別關係的論述中。德瑟圖（Michel de Certeau）將都市觀點分為二類：由高處俯視所得的都市全景以及穿梭大街小巷所經歷的都市迷宮；前者是權力階級所擁有的完整、透明而抽象的概念都市（Concept city），後者則是黎民百姓在權力控制邊緣所經歷的多元又深幽隱微的都市空間。的確，個人的知識／權力與他／她的都市觀點的廣度常常成正比，但是在後現代都市，各種觀視媒介（如電視、電腦、相機、攝影機）、傳輸媒介（如車輛、高樓電梯等增加視野、提高位置的裝置）普遍，各種視覺文化充斥，觀看都市的角度變得多元而且不專屬於某一種階層。在社會頂層的權力階級可能只有一個僵硬的都市觀念，而其他階層反而有更多面向、不意味著疏離和抽象化的全觀角度（請見附錄一）。以雷阿璞與羅茲瑪為例，兩位導演的影片中，藝術家角色雖弱勢，卻得以俯瞰都市和規劃自己的空間，而且其攝影機和藝術家角色的都市漫遊觀視也能拼湊出一種較不工整、較不抽象的都市全景。

都市漫遊論述的發展是都市觀視角度的多元與普遍化的最好例子之一。都市漫遊——或漫步瀏覽的行動（flânerie: Tester 2）——本來是屬於十九世紀巴黎中上階級男子的活動。但隨著都市（後）現代化的發展和市民活動力（mobility）的增加，都市漫遊也因此呈現不可面貌，引起不同詮釋。如泰思特（Keith Tester）和帕森（Deborah Parsons）指出，都市漫遊主屬於特定時空、階級的活動，轉為和一般性的現代化都市活動相關，如在現代都會飲食、逛街、看電影、網路瀏覽和殖民帝國控制（Tester 10; Parson 4）。雖然帕森指出都市漫遊的意義已氾濫到甚至失去意義，本人認為都市漫遊的多義性可以顯示後現代都市資本化空間有多種流動和多樣瀏覽。此外，我同意詹克斯（Chris Jenks）的看法，認為都市漫遊者既是社會現象，也是分析形式、敘述手法以及對知識的態度；像是一個多層次的羊皮紙，都市漫遊這個觀念容許我們在上面書寫更自覺的都市和現代化（148）。而以兩位導演為例，她們的漫遊鏡頭是影片的敘述技巧之一，

她們的藝術家角色則用漫遊觀視來認識都市和自己：借用帕森的字眼，導演和角色都是美學拾荒者（aesthetic rag-picker），視都市景觀為可以反覆閱讀、書寫的文本(3)。

雷阿樸與羅茲瑪的影片攝影機和角色既是「藝術家」漫遊者，早期都市漫遊者「表面上」的漫無目的和無憂無慮則不在我討論之列。反之，我要討論都市漫遊者與都市權力結構關係的兩大議題：一、都市漫遊者與資本主義社會的關係，二、都市漫遊是否有性別區分。面對現代化都市瞬息萬變的資本化空間，波特萊爾視都市漫遊詩人為現代生活的畫家（The painter of modern life）或是現代英雄，既投入都市的芸芸衆生，陶醉於五光十色中，又能保持距離，整理紛雜的現代化現象並表達出現代化的吊詭與幻象。換句話說，他屬於群眾，卻不身處群眾之中（a man “of” the crowd but not a man “in” the crowd; Tester 3），因為對詩人而言，身處群眾與孤獨是一樣的。^{註 7}另一方面，班雅民則認為都市漫遊者身處現代化的快速發展中，既陶醉又震驚。他表面上閒閒踱步，瀏覽四方，但實際上逃避或捨身於群眾中（“abandoned in the crowd”）；更有甚者，他盛裝漫步，是接受商品的召喚，成為一個「行走的商品」(walking commodity)（Benjamin 55；Gilloch 134-43）。到底都市漫遊者是藝術家或是消費者？這兩種可能性不斷地在許多討論都市漫遊者的論述中產生辨證，一方面我們看到都市畫家、詩人、小說家和電影工作者被比成喻為都市漫遊者，但另一方面也有種種消費行為被視為都市漫遊；借用克拉克（David Clarke）的話，這些消費行為都是消費體制有系統地挪用都市漫遊者的反體制性（“the *systematic* appropriation of flaneurs’ originally *anti-systematic* existence” qtd in Marshall

註 7 “Multitude, Solitude: identical terms, and interchangeable by the active and fertile poet. The man who is unable to people his solitude is equally unable to be alone in a bustling crowd” (Baudelaire qtd in Tester 3).

213)。

在「藝術家 vs. 消費者」的都市漫遊論述脈絡中，雷阿撲與羅茲瑪的作品呈現後現代藝術家雖無法自外於其所處的社會商業體制，但他／她們對都市投射的漫遊觀視仍是有其批判性的。舉例來說，雷阿撲《神魂失所》中的新聞攝影記者皮耶由執行西方社會的帝國觀視轉而批判整個社會的物質主義。尼加拉瓜游擊隊濫殺無辜的妻孥實況，被他拍攝、客體化為商品並放入新聞的行銷獎勵系統中，成為報社的賣點，並在他贏得普立茲獎後，變成暢銷攝影集中的光澤頁面。但在皮耶由度遭受挫折（拍攝小孩被射殺後被小孩的母親指控為殺手，在三人行的雙性戀情中的主導地位被否定）後，他的相機不再服膺帝國觀視，反而轉向自我和自己的城市（蒙特婁）。在受創偏執的心情中，他一方面利用相機拍攝愛人的影像，反覆體驗被拒絕的痛苦，另一方面，他利用相片詮釋、批判城市的物質文明。羅茲瑪的《白屋之戀》中，女歌手美德琳（Madeline）對媒體也是既需要又排斥。在本片藉由片中女性藝術家所遭受的三重受害者（美德琳遭受強暴與殺害；她的代打歌手珍[Jane]的私生活被侵入；珍被客體化成諾曼[Norman]的愛情故事主角），對社會偷窺、物化女性做了最嚴厲的批判。

圖一：《神魂失所》中被拍攝的宴會賓客

圖一證圖檔請見論文網路版

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/

《神魂失所》和《白屋之戀》對都市／父系社會的批判都是書寫在都市景觀的影像上。皮耶像是個都市拾荒者，撿拾著都市物質文明的影像：腐朽、破敗的建築、廢棄的火車、堆積如山的垃圾、和冷漠、孤獨、重物質享受的人們。他所拍攝的人們不是拒絕躲避他、面無表情、手拿著餐具、就是只有破碎的影像（如站立街上的腳、坐在筵席後的身體、與戴首飾的身體部位；圖一：皮耶如何藉由拍攝影像療傷待後文討論）。《白屋之戀》則用建築和都市全景來代表

女性在都市被窺視、侵犯等種種危機。片中諾曼找出美德琳的音樂錄影帶，在錄影帶裡她唱著愛蜜莉·狄更森（Emily Dickinson）的詩句：「靈魂選取自己的社會」（“The soul selects her own society”；from “Exclusion”），並反覆表達靈魂不受侵擾、不在乎他人，但是錄影帶所呈現的卻是美德琳在負片效果處理下反白的身影，被電腦圖繪出的螢光而陰森的都市與建築重重包圍，因此顯示個人不僅受限於都市系統，而且在其中早已無靈魂可言（圖二）。此外，隨著諾曼回想到目睹強暴的思緒，鏡頭呈現路上的女性行人以及都市的鳥瞰全景，同時加在其上的是此起彼落的女聲尖叫，藉此將女性在都市所受到的身體迫害書寫到都市圖景上，暗示都市的許多角落都可能隱藏著被迫害女性。（圖三）

圖二：《白屋之戀》中的音樂錄影帶

「佐證圖檔請見論文網路版

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/」

圖三：《白屋之戀》充滿女生尖叫的都市全景

「佐證圖檔請見論文網路版

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/」

兩位導演所書寫在都市景觀上的不只是都市的物質文明和性別歧視，更重要的，還有女性／藝術家的處境。性別不／分（gender in/difference）在都市漫遊論述和雷阿樸與羅茲瑪的都市電影中都是個重要議題。在都市漫遊論述中，性別區分和都市漫遊是否具歷史地域性的議題息息相關。渥爾芙（Janet Wolfe）主張都市漫遊是屬於男性的活動，因為在 1900 年左右的巴黎，女性得以在街頭行走的只有妓女、勞工、路過者（La femme passante）或消費者，而沒有自由和閒情逸緻在街上漫遊。孚立德博（Ann Friedberg）與波洛克（Griselda Pollock）因此指出藝術家如關瓊（Gwen John）的觀點必然是室內、臨窗的。同樣的，她們指出二十世紀初女性出現在公共場域的身分不是都市漫遊者而是百貨公司的購物者，「女性善於購物，以便成為現代都市中的被觀賞對象，……

展示他人的財富」，於是逛街的購物者轉身成爲被觀看的對象，購買者也待價而沽，買者與商品合而爲一（qtd in Bauman 146; Cf. Wolff 1994: 124-25）。另一方面，威爾森（Elizabeth Wilson）和帕森（Deborah Parson）則主張有女性都市漫遊者。她們就歷史事實，都市漫遊的定義與適用範疇三方面來討論：1) 十九世紀的女性有相當的活動力，如她們可以因投入社會福利而在貧民窟行動自如（Parson 5）；2) 都市漫遊不是肯定男性權威，而是顯示其危機，質疑其界限；都市漫遊者其實是無能而且雌雄同體的（Wilson 110）；3) 都市漫遊不只是一個社會現象，也是一個現代藝術家觀點的暗喻，因此主張沒有女性都市漫遊者無異於否定女性可以有這種都市美學（Parson 5）。

濕爾芙等人讓我們了解女性對現代化都市的經歷和男性是不同的：即使當今女性享有越來越多移動的自由，仍無法擁有和男性相同的都市活動空間和移動能力（mobility）。但正如王志弘指出，性別化流動研究要處理的問題不是「有」（流動性）與「無」、或（流動性）「高」與「低」的問題，而是更細膩與脈絡化的問題，如「移動或根著態勢的維持與轉換，以及移動能力、停留方式及速度的掌控，如何表達和操作著支配與抵抗之間的權力關係」（63）。而我要仔細研究的，正是兩位導演如何經由鏡頭和角色的移動性展現不同種漫遊觀視，並藉此「表達、操作」和抵抗所處的權力關係。正因爲女性常常處於被看的地位，在街上流連和東張西望有可能會被誤解或侵犯，我們更需要研究女性的都市漫遊觀視如何存在，如何在權力關係中運作。正因爲在現今像迷宮般的都市裡，「男性」漫遊者或許匍匐前進，偷窺、限制、甚至強暴女性（Wilson 110），我們要了解「女性」漫遊觀視如何處理性別自我與都市的關係。是同樣地自我中心、侵犯觀視對象，還是有更多元的書寫和互動？

那麼，什麼是「女性藝術家」的都市漫遊觀視呢？都市漫遊觀視是一種流動視角，反映出現代化都市的多變和觀視者的流動性。藝術家或鳥瞰都市全

景，或捕捉五花八門的浮市繪，但經由藝術家的組織、詮釋和再書寫，抽象的全景和紛亂的影像會產生、整合出具多重意義的都市想像，不同於執政者、規劃者單一、簡化的觀念都市。在藝術家各種觀視、書寫和想像都市的方式中，我認為女性漫遊藝術家不再只是幽窗眺望城市，而是以流動且較不自我中心的視角由外觀望、由下仰望、由上俯視，藉以質疑無所不在、僵硬或自我中心的父權體制、資本主義和男性凝視（male gaze），並建構出接納多元的或逸離以自保的女性／藝術家主體。這裡「女性」漫遊觀視所定義的是一種相對於父系社會監控與欲求的觀視角度和社會位置，而非以生理性別區分。如前所言，都市男女同樣會被都市的資本系統改編（《白屋之戀》的哉爾達 Zelda 是一例），同樣會被其意識形態召喚，但在屬於弱勢地位時，她／他們也都「可能」和系統保持距離，看到它的缺點，或以多元視角打破它的僵硬結構。

雖然採女性觀點的不見得一定是女性，本文仍以「女性」空間和觀視為研究主題，因為雖然雷阿樸與羅茲瑪的主題不限於女性藝術家，她們所呈現的男女藝術家仍是所不同的。前文討論的皮耶和諾曼都「嘗試」採用女性的觀看角度：皮耶在他的主導和冷漠觀視的地位被否定後，諾曼在意外偷窺到女性被追害的一幕後，都開始有由外觀望或由下仰望的弱勢觀視角度，或者在想像中採鳥瞰的角度。但是，這些男性藝術家仍無法避免其男性中心：諾曼短暫採用這種弱勢卻開放的外觀角度後，就開始建構自己的男性神話，皮耶則將之摻雜著他的主觀投射。

在雷阿樸與羅茲瑪的女性角色和導演的鏡頭中，我們會看到更多「女性藝術家」的都市漫遊觀視。在雷阿樸與羅茲瑪的「女性藝術家」眼中，常常出現的除了都市全景和衆生百態之外，還有由外觀望的建築物（architecture from without）。這種外觀的觀點並非偶然，因為都市都市建築不論是在狹義（建築本身）或廣義（都市建設）層面，都仍是男性中心的建構，並在在象徵著父系

社會的權威。建築學家艾格絲 (Diane Agrest) 指出，在都市建築史中女性和女性身體都是被貶抑的；不僅她們無法成爲主要建築師，傳統建築結構也是以男性身體爲模仿對象。因此，艾格絲主張女性的立足點是街上，在建築物之外，因爲「在外面她比任何人都能投射批判的眼光」(“It is from that outside that she can project better than anyone the critical look” 366)。站在建築之外，女性不需要受困於建築／都市系統所指派給她的角色；她可以「讓壓抑／取代她身體的機制開始消失」(“activates the absence of the repression/replacement of her body”)。瀏覽都市和觀看建築，女性可以接納曾被否定和壓抑的異質性；可以看到建築物無法再反映、象徵男性的身體和權威，反而反映出「破碎身體文本，包括著許多語言與文本片斷，也就是城市。(“ the fragmented body as the built text, a set of fragments of languages and texts, the city.” 367)。換言之，既然都市(建構)本身就是多元的，弱勢的女性／藝術家所採取的都市觀點也可以呈現或擁抱這種多元，而不須服膺於權威的假象和階級的束縛。但是要能夠肯定多元之前，女性／藝術家必須先有一個創作的立足點和空間。因此，我在討論兩位導演的空間再現時，要將先討論雷阿樸與羅茲瑪如何在都市邊緣以多元的方式建構角色的空間，然後再討論角色與影片的漫遊觀視。

貳、空間再現(1)：社會邊緣的多元空間

除了用相機和電腦繪圖外，雷阿樸與羅茲瑪還常用搖鏡、鳥瞰與傾角鏡頭去瀏覽和重新書寫蒙特婁和多倫多的建築外觀。她們的觀視角度和導演以及角色的邊緣位置都相類。雷阿樸與羅茲瑪的社會位置與認同策略都有其模擬兩可之處：在不同的脈絡下，她們或處中央，或居邊緣，或在邊界遊走。她們雖都是白人導演，但均因族裔與宗教因素而自居於都市的邊緣位置。雷阿樸出生、成長於瑞士，但由於她父親是波蘭猶太人，她從不覺得自己是瑞士人 (Thynne

140)；雖然在加拿大已定居了 20 年以上，她「是個說英文不自在的加拿大人，說法文又有歐洲腔的魁北克人」(Johnson 1995: 39)。羅茲瑪雖是土生土長的加拿大人，但對她來說，她父母的荷蘭背景和她在長的沙尼爾鎮 (Sarnia) 所盛行的喀爾文教比加拿大國家文化更重要 (Cagle 208)。在這保守的小鎮上，她 16 歲前唯一看過的電影是《白雪公主》，對魔鬼有無名的恐懼，而她父母是星期天開車和帶孩子去游泳就算是開放，她自己和「加拿大男孩」(也就是非教會人士) 約會就被視為異數 (Johnson 1999: 14)。在加拿大電影界中，雷阿樸與羅茲瑪不但是核心人物，而且是少數具有國際名聲的加拿大導演。她們都認同魁北克和加拿大分別面對英語和美國文化所處的弱勢地位：雷阿樸支持魁北克獨立以保有自己的文化，羅茲瑪則認為在聲勢壯大的美國文化旁，加拿大人好像身處他人家園的弱勢族群：「a minority on someone else's continent。」(Cagle 184)。很矛盾地，兩位女性導演同情魁北克／加拿大的國家主義，卻不與之認同。雷阿樸雖同情魁北克獨立運動，卻不願意它畫界獨立，而且她自認為在電影風格上和較接近羅茲瑪與伊格言而不是阿儂，她的近作 *Lost and Delirious* 不但是英語發音而且改編自英語作家 Susan Swan 的小說 (*The Wives of Bath*)。羅茲瑪也不受限於加拿大主題：在《長夜將至》片尾，她讓她的同性戀角色告別多倫多，奔向舊金山。之後，她先後在《六種姿態》和《曼斯菲爾公園》中跨越國家與時空界限，處理巴哈和珍·奧絲汀兩位藝術家以及他／她們的作品。

由於兩位導演的顯著地位，她們的影片都曾被認為是魁北克和加拿大國家主體和女性主義的代表。但她們也處於加拿大國家論述和女性／同性戀論述的邊緣，遭人質疑她們的國家與性別認同曖昧不明。在性別策略上，她們呈現女性和同性戀角色的手法更受一些女性主義者嚴厲批評。舉例來說，雷阿樸對蒙特婁和加拿大的呈現頗被批評：她的蒙特婁像是「被炸過的」(Johnson 1995: 39)；她在《慾望的軌跡》中呈現的加拿大景緻也被批評為具有「異國情調與

異它性」(Longfellow: 1995 179)。雷阿樸的性別策略更是一個爭議點：納竇和派里絲特都認為雷阿樸的女性角色沒有行動主體的位置，不是被委於虛渺的「它者」空間，沒有形體，沒有性別區分 (Nadeau 13)，就是被困在不屬於她們的空間裡，無法安頓 (Pallister 115)。羅茲瑪的《聽美人魚唱歌》則先後被哈里森 (Marion Harrison) 和德·羅蕾地絲 (Teresa de Lauretis) 批評為負面呈現女性和同性戀形象 (如偷窺、冒名頂替、沒有自信等)。帕葩 (Parpart) 雖然不同意以上論者對女性主義的狹隘定義，但也認為羅茲瑪對女性與同性戀情慾發展過於樂觀又只是點到為止。

如霍爾 (Stuart Hall) 所言，個人認同是一個認同過程；在不同時間所做的不同的自我定位 (226)，因此，我不打算在此概括性地辯解兩位導演是，或不是，女性主義者。但我認為，女性主義是個容許多元定義、多方接連的論述領域，不需要因為主體建構的策略不同而忽視其在深刻處理與女性、性別相關的議題上所作的努力。上述評論的共通性，就是期待作品在情節和角色刻畫上充分、寫實地發展女性、同性戀角色的戀情和給予她們力量，而忽視 (或否定) 兩位導演利用負面情節和其他電影元素所處理的性別議題。最重要的，論者將角色與都市場景二分，只討論角色在時間 (情節) 中的改變，只視空間為一成不變、沒有作用的背景。因此，羅茲瑪的同性戀空間被稱為「安全屋」(Parpart 302)；雷阿樸的角色逸離都市、螢幕或生命所進入的空間被視為「沒有形體、無關乎性別的它者空間」。換言之，這些評論忽略了角色與空間的互動關係，以及角色以及兩位導演在都市空間內所作的批判式空間再現。

對兩位導演而言，空間和場景絕對不僅止是角色活動的背景而已；雷阿樸說，在她所有影片裡場景都可以當成角色來看 (“Interview on La Demoiselle sauvage”)；羅茲瑪也指出，她對建築物和高度有特別的喜好 (Johnson 1995)，而且在她的作品中，常常出現的皇家銀行廣場 (Royal Bank Plaza) 與角色所

在的地方都神聖如心靈活動的廟堂（包括紐約時代廣場：“A Place in the Sun.”）。因此，她們往往在影片中用場面調度來表達角色的社會空間，並且用角色和鏡頭的空間再現來改寫她／他們的社會空間。套句索雅（Edward Soja）的話，空間既是她們角色社會活動的「媒介／前提」，也是其「結果／體現」（129）。

首先，兩位導演藉由場面調度來凸顯藝術家角色在社會上所處的幾種弱勢位置：經濟不穩定、感情上匱乏、或藝術創作不能獨立。羅茲瑪用簡陋但佈置特殊的「家」顯示她的角色不但在經濟而且在行徑上都是社會邊緣的異數；《聽美人魚唱歌》的波莉和《白屋之戀》的戴爾達分別生在都市邊緣垃圾堆旁的小屋和鐵皮屋；《長夜將至》的馬戲團的舞者佩特拉（Petra）住在旅行車中；《白屋之戀》的珍更是住在隱密的郊外小屋內。雷阿樂則用街頭、旅館、車站、廢棄倉庫和空曠的水壩等來表達她的角色的孤單與情感匱乏。例如，父親過世後的安（《安·特莉絲特》）到蒙特婁來療傷，選擇在長輩借的廢棄倉庫來作畫；《颯旅的女人》中艾絲黛爾（Estelle）住院後甚至不回家，住在旅館裡。

在經濟收入上，《激情》中的電影工作者安娜和《六種姿態》中的巴哈應該是較穩定的，前者得過紀錄片獎，有一間小公寓，後者則是富奧博王子（Prince Leopold）的御用樂師。但在情感上，她們仍需要獨立的空間來維護或安慰自我。《激情》中高樓代表事業的高峰和都市的權力。安娜在高大的樓房和教堂下顯得渺小，但她進入公寓後，由窗戶我們見她一層層步行上樓，進入屬於自己的隱密空間。在事業上，她自認和「權力和優雅」無關、是職場的笑話（在高樓前高跟鞋絆到腳）；得獎使她的事業到達高峰，卻也使她失去愛人、感到「高度」的空泛（在頂樓空喊，擁獎座起舞）。她的小公寓雖空洞，卻也是她藝術創作的空間；在其間她面對著攝影機，將激情轉為沒有自責的獨白，將失落轉為可以自由操作並劃上終點（“The End”）的電影藝術。《六種姿

態)中的巴哈也必須處理所屬社會的權力關係；他仍須應付雷奧博王子宮廷的婚喪禮儀、被當成「樂器」；和王子關係好時，他將自己的兒子取名為雷奧博，失寵時，他仍必須和他討厭的人虛應故事。正因如此，影片所呈現的場景不是華麗的宮廷，而是僅有一個窗戶的黑暗空間，在其中他可以背對著窗戶做內心獨白，道出好似無伴奏的大提琴樂音般的孤獨與顛挫。

或許藝術家的空間必然有限，但兩位導演讓她們的藝術家藉由他／她們的空間再現擴充其有限的空間。安·特莉絲特在蒙特婁彌補心靈空缺的方式有二：愛上女友艾力克絲 (Alix) 和在倉庫作畫，而二者都反映出她試圖突破社會的藩籬限制。在瑞士的畫室裡，她一邊在窗上畫著樓房的輪廓，一邊表示自己受繪畫格式和「框架」束縛。蒙特婁的倉庫正是她重劃、擴充空間的最好場所；藉由欺眼法 (*trompe l'oeil*) 她在牆上畫出向外延伸的房間，浮在半空的椅子，因此將空曠的倉庫轉變為多層次又超寫實的空間。相同的，她在自己和艾力克絲都有男朋友的狀況下，勇於向她示愛，也是一種突破藩籬的表現。在被艾力克絲拒絕之後，安更寄情於在倉庫作畫。此時，藉由畫作，她企圖作另一種突破。在她畫的房間格線中央，她改畫上兩個像是樑柱的大寫的 A (代表 Anne 和 Alix)，並且將房間格線延伸出艾力克絲和她所鍾情的沙漠，還在左上角畫出一連串通「天」(天花板)的椅子；在在顯示她渴望戀情能對超越社會藩籬、像樑柱般穩定、似沙漠之綿延不斷 (圖四)。雖然艾力克絲有逐漸回應安的愛，但藝術家的努力畢竟抵擋不住社會上的異性戀和商業勢力。安在被艾力克絲的男友質疑之後，心不在焉以致意外摔傷；倉庫也為了改建被拆，同時毀了安的作品。安第三度為艾力克絲建構的空間更加遼闊：她回到埋葬父親的沙漠後，寄給艾力克絲一袋沙和一捲錄影帶。如果順著艾力克絲的手流去的沙代表安非佔有式的愛，安拍攝沙漠、父親的墓碑和踏入鏡頭的自己則更顯示她已接受喪父的事實，並且知道如何將自己安置在被愛注視的框架裡。這種寬廣的溝通空間即使不盡然只屬於「女性」，但也絕對不是「性別不分」的。至少，

它和皮耶在《神魂失所》中的較自我中心的療傷過程和自我投射式的空間再現是很不一樣的（詳見第三節）。

圖四：安故畫的作品：沙漠、雙 A、空中的椅子

〔佐證圖檔請見論文網路版〕

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/

我也不認為羅茲瑪的藝術空間是同性戀或藝術家的「安全屋」；正因為它是岌岌可危——巴哈的小房間流露他的不合時宜和孤立，波莉的攝影空間可以因館長的批評而瓦解，歌手珍的白屋可以被媒體包圍，佩特拉的旅行車更被卡密兒憤怒的男友推得天搖地動——她們的空間需要以寫實、超寫實的和文本書寫的方式維護和擴充。除了使這些藝術家的物質空間有隱密性，羅茲瑪讓這些家居空間或有多重藝術功能，或包含多層次的論述和想像空間。《激情》的家居空間同時兼具放映、攝影和演出等藝術功能。《聽美人魚歌謠》中波莉的空間則更是多元：她的起居室同時有廚房、餐廳和臥室的功能，可以欣賞音樂也可以展示她的攝影作品；她的廁所也是暗房，以及讓她在幻想中發展自我之處；最後，她更開門引領館長和她的女友走入一個蘊藏無限美好的金黃空間。除了提供多重功能和想像，羅茲瑪也利用互文擴充波莉的藝術家空間：如羅紀蕙分析，《聽美人魚歌謠》有「各種藝術符號相互鑲嵌，交替切換，而造成多種文類肌理重重開展、彼此觸摸、跨越疆界而遊戲的女性空間文本」(71)。相對的，《白屋之戀》則在女性空間——白屋——諷刺地寫入多種傳統性別關係的文化符碼：在全白的背景與床鋪上，諾曼與珍擺出的種種性愛姿勢既不自然又有象徵性；女凌駕於男、男凌駕於女，女性是靈感與性慾的來源、是男性詭計依賴的母體。在這個純白的「女性空間」內，男性／社會侵入的企圖無所遁形；在女性藝術家自殺以自保的結局對比下，諾曼想像的「英雄救美」的結局也顯得可笑不堪。除了主流社會外，藝術家的空間和作品勢必投入歷史之流，進入多重的詮釋論述空間。因此，巴哈的獨自空間被羅茲瑪文本化；她將巴哈的獨

自加上歷史註腳：用馬友友、提琴工匠、解剖師的眼光來解釋巴哈的個性、貢獻或甚至頭部結構；最重要的，影片以及托維爾和迪恩（Jayne Torvill and Christopher Dean）的冰上雙人舞和影片本身的漫遊觀視，讓巴哈的獨白產生更多文本對話與意義。

在雷阿樸與羅茲瑪的影片裡，女性／藝術家是孤獨、弱勢的，而她／他們的空間不是多元豐富、就是隱密獨立。但這種獨立不是絕對的，在經濟、情感、權力關係和價值判斷上，藝術家都無法自外於社會。此外，兩位導演更讓她／他們（或攝影機）走入社會，觀看自己所處的都市，並進一步地經由書寫都市景觀來建構自己的主體。

參、空間再現(2)：女性／藝術家與漫遊觀視

雖然同樣對都市／建築景觀關切和批判，雷阿樸與羅茲瑪經由女性漫遊觀視所建構的性別主體、所看到的都市和所經歷的空間都有一些有趣的同與異。在性別政策上，兩位導演都有處理男性藝術家，但她們的男性藝術家（皮耶、諾曼、巴哈）都頗自我中心，和雷阿樸的女性電影〈回應我〉《羈旅的女人》（以及前文討論的《安·特莉絲特》）中追求溝通、甚至合作創作的女性主體很不同。此外，同是都市漫遊藝術家，《神魂失所》中皮耶所撿拾到的都市腐蝕、破碎影像，和波莉在《聽美人魚唱歌》中捕捉的眾生面相也是不同的。在都市景觀上，兩位導演也有使用共同的景觀（和觀視角度）為象徵：高樓代表權力，仰望天空帶來解放、自由感，飛行鳥瞰都市則可能造成超越或暈眩。不同的是，雷阿樸呈現的是較屬心理投射的蒙特婁（mental city），羅茲瑪的多倫多則多可辨識。批判之外，雷阿樸用搖鏡觀看城市的觀點總帶有距離、意含追尋，羅茲瑪則上下欣賞城市，鏡頭甚至隨著音樂在城市起舞；「羈旅的女人」追尋之後，望著海洋或身赴遠方，羅茲瑪卻在〈六種姿態〉中將巴哈帶到了後

現代都市（紐約、多倫多）的多文本空間內。

《神魂失所》中皮耶中四處拍攝城市景象是他不可少的療傷過程，但是嚴格地說，他漫遊觀點其實是一種凝視，投射著他的執著心情與慾望。皮耶所偏執固著的對象是離他而去的愛人和他所拍攝的尼加拉瓜小孩被射殺的一景。因此，不僅小孩的影像縈繞在他心裡，他也不斷地跟蹤兩個愛人（大衛和莎拉），拍攝她／他們，要求再次被愛，又重複被她／他們拒絕的經驗。不僅如此，他更將自己的經驗投射到他所觀看的都市，於是街上和地鐵裡的行人看來冷漠、拒人於千里之外，都市建築則空洞、腐朽或破碎（圖五、圖九）。此外，影片也用兩種反覆出現的空間想像來表達皮耶的畏懼與慾望：不斷下墜的黑色隧道和在藍天翱翔、代表解放的飛機。在報社的高樓上往下看和剛進精神療養院時，皮耶眼前出現黑色隧道，感到一陣暈眩，好似墜入心裡的九里深淵。此外，他心中也不斷出現一個男孩追著飛機的影像，代表他企望解放。例如，當他邂逅的男友康丁（Quentin）帶他搭上擦拭大樓玻璃用的升降機，他伸臂仰擁穹蒼以表達他所感到的自由時，追飛機的男孩的影像再度出現。

圖五：《神魂失所》中拍攝的愛人與路人

「左證圖檔請見論文網路版

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/」

這段療傷的過程讓皮耶了解自己，解開心結，卻沒有讓他真正開放自我，讓都市的多元景象進入他的視線，反之，他所面對的都市與人們都成了他藉以認識自我的他者。他漸漸了解自己，承認自己以前過於控制愛人，也同意一位老太太說的，他其實是要逃避孤單的痛苦。在精神療養院，他匍匐地上不動，心裡開始了解他心中的「小孩」是他痛苦的主因，他必須要改造他的心。另一方面，皮耶療傷的方式是很自我中心的。他沒辦法接受大衛和莎拉的改變，不願意面對莎拉的懷孕。他在城市追尋他心境的寫照，就連邂逅的男友，聾啞的

康丁，也成了大衛與莎拉的化身（「有大衛的骨和莎拉的肌膚」，但不會聽不會說，是她與他們的信差）。在住院之前，他為母親準備一頓燭光晚餐，但母親完全不知所以然。最後皮耶解脫的兩個轉捩點也都是「自我」的投射或伸張。他把追飛機的小孩和尼加拉瓜被射殺的小孩等同為他所要超越的「小孩」，而影片表達的方式是讓攝影機隨著飛機超過影像重疊的「小孩」，飛向藍天並飛越過療養院（圖六）。最後，他表達自我重生的方式是對病友說，「我叫皮耶」。整個過程造就了他自己，但對「他者」——康丁、母親、尼加拉瓜小孩、病友他則完全不了解，也沒有溝通。

圖六：皮耶心中的「小孩」反耶的超越想像

（佐證圖檔請見論文網路版

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/）

雷阿樸電影中的女主角對都市的觀視仍是主觀的，但其中往往蘊含著她們對溝通的渴求。〈回應我〉中莎拉車禍重傷生命垂危，送醫途中影片回顧她的過去並配上救護車所經過的建築景觀。雷阿樸自己解釋，片中有兩種對比：有血有肉有記憶的軀體相對於失去記憶的城市，飛馳向前的救護車相對於綿延不斷的建築物，代表「對充實生活的慾望與存在的遲緩與沈重」（《蒙特婁六重奏》宣傳資料）。對我而言，這些建築景觀遲緩與沈重，因為它們代表莎拉所面對的無法抗拒的社會結構。對莎拉而言，她所最需要的是「回應」：過去的她企望得到從母、養父、男友、女友愛的「回應」，以及現在的她需要回應急救人員，表現生命跡象。她需要這些回應，以克服孤兒院的寂寞、養父母的糾紛、性侵害、文化歧異、感情糾紛甚或生離死別等問題。影片將這些冀求與掙扎的片段與沿途失去記憶的建築物景觀並列，使這些自不同角度觀看的城市景觀呼應或象徵莎拉的處境。舉例而言，呼應莎拉嬰幼兒時期的無助和現在的生死垂危的，是以幾近 90 度仰角看到、由高大又陰暗的扶門、教堂和工整公寓所畫出的狹長天空；象徵家庭與學校所造成的感情壓抑的，是鏡頭仰角看到的光滑整

齊又堅直無情的玻璃大樓。唯有在她試圖和男友溝通時，影片才呈現藍天與平行而視、有敞開窗戶的建築物。直到過去的莎拉和現已過世的女友相濡以沫時，現在的她回應急救人員並受到安慰時，我們才看到攝影機環視著看來較溫馨的二層樓房；在女友溫柔的歌聲中，攝影機由下仰視環繞這個像家的建築物，似擁抱、似不捨（圖七）。

圖七：〈回應我〉中的建築觀視

（左證畫檔請見論文網路版

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/

和《白屋之戀》一樣，《羈旅的女人》的呈現一位遭受父系社會侵害或壓力的女歌手，但很不同的是，《白屋之戀》的重點是父系社會的種種迫害，而《羈旅的女人》則著重女性藝術家的自我追尋和彼此溝通。郎法羅指出中的本片表達卻沒有實現「溝通與身體接觸的冀求」，而只經由男聲與錄音機器為媒介表達，或只發生在螢幕之外（Longfellow 1987: 274）。我則不以為然；我認為本片中三個女子——導演安蓉雅(Andrea)、女歌手／演員、和艾絲黛爾的溝通發生在文本與都市之內，而其所共同建構了獨立女性則體現在她們的行動中。安蓉雅回蒙特婁來拍一部有關一位女歌手的故事，但是她不像皮耶那樣獨立創作，她需要女演員把歌手演活，更需要艾絲黛爾提供靈感。安蓉雅對溝通的渴求由她為影片選的歌可見一斑：〈接觸我〉（“Touch me”）〈請看我〉（“Watch me, Don't cry without me.”）〈像雨般對我說話、讓我傾聽〉（“Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen”）。此外，藉由和演員的溝通與艾絲黛爾所給的靈感，安蓉雅所建構的孤獨女子漸漸成形且被賦予力量。她第一次對演員透露故事內容時，只說故事中的女子非常虛弱，感覺形將就木。在看到艾絲黛爾無神地漫步街頭之後，安蓉雅繼續寫道：「……她沒有什麼可以給的，想停下來，但他們說她病了，要醫治她。」之後，在導演、演員與艾絲黛爾溝通中，這位成功卻面臨危機的女歌手被塑造出來：她歌唱了一半唱不下去，但實際上

是想休息和回到自我，不再應付社會的要求；人們將她安置在精神療養院「休息」，但只是因為他們不知道如何處理她。她看似瘋狂迷失，但在安睿雅和演員的詮釋中，這位女子並不軟弱；她能夠放下所有周遭事物，有勇氣面對自己的無望。換言之，在共同建構、詮釋這位女歌手的過程中，三位女性表達並分享了彼此所關切的：職業焦慮、行動被限制、冀求脫離限制而自保。

除了藉著語言溝通外，導演安睿雅／雷河環還利用她們的影片了解艾絲黛爾，而且將她們的了解很巧妙地表現在片中片與艾絲黛爾片段的情節、聲軌和視覺意象的重疊與互補上。比如，在表達演出的焦慮上，本片讓演唱前的伴奏聲軌同樣出現在艾絲黛爾和女歌手两人的片段中。艾絲黛爾描述對演出前觀眾的吵雜聲和沈默的恐懼，女歌手則將此感覺演出來（在幕後遲疑片刻才上台，而且在台上唱不下去）。療養院（行動受限）的經驗也在兩個情節線中彼此接續和延伸：艾絲黛爾一張狀似療養院的照片在片中片被當成女歌手所去的療養院的場景；女歌手在療養院內用力碰撞玻璃窗以企圖脫離，看到此演出艾絲黛爾也感同身受。此外，影片與片中片都呈現女歌手和艾絲黛爾與其他女性互相扶持，被不知名男子捉捕；兩位女子最後也都決定搭火車離去（Longfellow 277-81）。其實，安睿雅透過女歌手／艾絲黛爾所表達的也是她自己的經驗：她身為導演，有不能創作的焦慮；她情感孤單，在片首也剛結束一段感情。艾絲黛爾覺得城市讓她疲累，安睿雅也覺得蒙特婁很陌生。換言之，安睿雅、她作品中的女歌手和艾絲黛爾都是「羈旅的女人」，沒有歸屬，拒絕限制。唯一不同的是，片尾安睿雅仍在蒙特婁，眺望遠方，而艾絲黛爾／女歌手則已離去。

或許，艾絲黛爾的名字是個問號（Estelle—Est elle?—「謎」——「被解構的中心」Longfellow 1987: 276），但我不認為本片在建構女性主體和空間上是無解的。我也不認為艾絲黛爾與女歌手的影像和聲軌的交錯，代表「虛實互換，無止無休」；反之，交錯的文本所建構的是一種女性空間，藉此女性有

實質的溝通，也得以由顛控中維護和建構自我。女性主體實踐的重要片段之一是兩位女性一同觀看片中片內女歌手成功地唱完〈接觸我〉。這首歌第一次出現是安睿雅唱跟著一個男性歌手的音軌唱的：對應著男聲，她的表情、手勢與歌詞充分表現不被了解、重視的憤怒（“You never touch me. You never feel me. You know nothing at all, and you think you’re the only one.”）。但在她改寫下，〈接觸我〉變成正面肯定溝通的歌曲（“I want you to touch me. Deep inside something good tells me don’t be afraid no more. ...And tonight we’re in love and it feels so good.”）。除了改寫溝通的含意，女歌手的成功演出不僅代表她自己的突破，而且代表安睿雅能夠找到她／們的聲音，肯定她們的溝通。除了藝術創作外，女性主體如何建構？本片最後用兩種行動提供答案：女歌手和艾絲黛爾的離去和後者的留言。在字條中，艾絲黛爾肯定安睿雅對她的了解（「了解沒有說出的部份」），她們共同創造彼此（「誰為誰偷什麼？」），與將來碰面的可能性。因此，女歌手和艾絲黛爾的離去實現了女性藝術家（艾絲黛爾和安睿雅）所需要的獨立空間，而後者所留下的字條則再度肯定了溝通的女性主體。

像皮耶一樣，三位女性所建構的是經由漫遊、觀看都市然後逸離的主體，但是這個主體是三人的集體認同，代表她們同時需要溝通和獨立。如果皮耶曾經拍攝自己，對鏡頭握拳，並以相機為批判武器，雷阿樸則利用遠眺和搜尋的都市觀點來建構她的女性角色（安、莎拉和安睿雅）。在〈回應我〉中，隨著莎拉在過去慢慢找到溝通對象，在現在漸漸脫離險境，影片呈現的蒙特婁建築由遠轉近、由陰暗高大轉為光明溫和；《羈旅的女人》中的蒙特婁則一直是遙遠而寒冷的。片首，安睿雅遠望著蒙特婁的高樓，感到陌生，同時決定在她的影片裡要拍「街道、旅館、戲院、火車站、走道」等地方，以提醒她自己已成爲此都市的陌生人的事實。在片尾，她轉而眺望海港，並在片中讓女歌手像艾絲黛爾一樣成功離開都市。但是這三位女性在蒙特婁不只是過客。本片在女歌手成功的唱著〈接觸我〉時，鏡頭切到都市萬家燈火與三位女性攜手同行的重

帶影像，用視覺意象肯定她們在都市內所保有的溝通空間（圖八）。

圖八：安娜的搜尋觀視、安睿雅的搜尋觀視、安睿雅的蒙特婁(1)、
安睿雅的蒙特婁(2)、三個女人與城市
「佐證區檔請見論文網路版
http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/」

或許因為雷阿樸一直覺得自己是城市的外來者，或許因為她強調存在的孤單，她的角色很多都選擇離開都市（如：皮耶、安和歸旅的女人）。而羅茲瑪的角色中則只有《長夜將近》的女主角選擇離去。雷阿樸的都市觀視總是有距離的批判、仰望或眺望，羅茲瑪的觀點則在批判（《白屋之戀》）之外，有互動，也有愉悅觀賞。《神魂失所》的皮耶和《聽美人魚唱歌》裡的波莉都將他／她們的作品掛在房間內，因此，二者的都市觀點形成強烈對比。如前所言，皮耶鏡頭裡人物常常是背影或身體局部，沒有表情或是躲避拍攝，波莉的人物則多是各種人物的正面攝影。當鏡頭橫搖過皮耶的作品時，我們看到的是他由凝執到解放的心境寫照（以鴿子飛翔為結尾）。在羅茲瑪的鏡頭由邊用餐邊聽音樂的波莉轉而橫搖過她的作品再回到波莉時，我們照片隱含著許多故事，卻沒有建構出一個固定情節，因而感到波莉的生活空間更加豐富。在輕快的音樂伴奏下，波莉的漫遊觀點充滿好奇和興趣，因此跟著她的視線拍攝幾也將皇家銀行廣場呈現的金光閃閃，將多倫多的夜景拍得祥和安靜，不像是皮耶拍攝的大樓空洞破敗，夜也是陰雲綿綿。波莉通常都會和拍照對象溝通好才拍攝（偷窺除外），就連拍攝皇家銀行廣場，她也和隔得很遠的大樓裡的人打招呼。雖然在藝術上和社會／愛情關係上波莉還不夠成熟，但有趣的是，她看似拍壞的作品——街上高揚球球員無頭無尾的歡呼——間接地批判了區對球所塑造的男性氣概（圖九）。

圖九：皮耶的攝影作品
「佐證區檔請見論文網路版
http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/」

圖十：波莉的攝影作品

「佐證圖檔請見論文網路版

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/」

在〈六種姿態〉中處理孤獨的巴哈時，羅茲瑪也採用多元加入式的都市觀點，不但拼湊了多種對巴哈生平和作品的詮釋，還將這些詮釋放在都市的脈絡裡。^{註8}如果波莉的空間因她的作品和幻想而擴展，最後還有館長和她的女友加入，巴哈的暗室獨白則與更多觀點並置。本片不只結合了巴哈的音樂（無伴奏大提琴組曲 D 大調第六號）、馬友友的演奏、溜冰舞者托薇和狄恩（Jayne Torvill and Christopher Dean）的舞蹈，和羅茲瑪經由電影藝術對以上藝術所作的視覺詮釋。此外，羅茲瑪還加入了多種文字詮釋：她經由多人協助研究寫成的巴哈獨白、刻意為獨白加上文字註釋、馬友友對巴哈的詮釋和兩位學者（提琴製作、人體結構）的觀點。在視覺上，巴哈的暗室和這些詮釋空間或上下前後並列、或以黑暗連結，使巴哈的暗室成為多重文本中一個環節。更有趣的，羅茲瑪將馬友友放在紐約時代廣場，被路人圍繞，還插入許多「都市文本」：用報紙標題、牆上塗鴉、和卡車司機的話來呈現她對巴哈生平的詮釋，藉路人問話來讓馬友友解釋他結合巴哈音樂和溜冰藝術的目的，呈現路人對馬友友的演奏的不同反應（投幣、鼓掌、漠不關心）。

藝術家們的訊息會彼此衝突，或迷失在多元的都市文本中嗎？我不認為。當然合作藝術必然產生多義，但我認為影片中的多種媒體表達正像是巴洛克音

註 8 《馬友友的巴哈靈感》一共有六部影片，將巴哈無伴奏大提琴組曲六首分別結合了園藝、建築、現代舞、電影、日本歌舞伎、溜冰這六項不同領域的藝術形式，再由電影形式呈現出來。〈六種姿態〉的多元意義包括馬友友對巴哈和第六首組曲的音樂詮釋、他邀請的溜冰舞者托薇和狄恩的舞蹈詮釋，但這裡我的重點是結合了溜冰和大提琴演奏的電影，而不是其個別的演出，我也不視影片為導演羅茲瑪一人的創作。

樂的對位一般，不同旋律同時演出，彼此呼應或形成對比，而且，影片的文字詮釋終能整合各種藝術形式，對巴哈的音樂提出一種詮釋。首先，影片經由第六號組曲的形式讓巴哈的「六種姿態」產生得與失的對比：第一、三、六段（也就是前奏曲 *Prelude*，庫朗舞曲 *Courante*，吉格舞曲 *Gigue*）分別表達了巴哈在生活、創作與感情上順心得意。第二、四、五段（也就是阿勒曼舞曲 *Allemande*、薩拉邦舞曲 *Sarabande* 和嘉禾舞曲 *Gavotte*）則分別表達了他在這三方面的挫折和失落。得與失的對位進行中，不斷出現的主題是孤獨和人生短暫：除了薩拉邦舞曲以巴哈的親友死亡為主題（他十歲成孤兒；妻子死後兩年，兄弟均亡；過世時，20 個孩子中 12 個已死亡）外，在比較愉快的庫朗舞曲和吉格舞曲中，「巴哈」也談到了死亡之不可避免。當然，和死亡主題相對的，是巴哈對兩位妻子孕育生命的讚美。

在這工整結構下，影片巧妙地讓不同媒介所傳達的訊息互相呼應，建構出藝術家孤獨卻無法與社會隔絕的空間。譬如：阿勒曼舞曲的主旨——巴哈的不合時宜和孤獨——不但由巴哈角色和馬友友表達，也由音樂、舞蹈和影像傳達。孤獨的大提琴樂音時而深沈凝重、時而幽靜迴旋。狄恩時而獨舞，時而與托薇共舞。但共舞時，兩位舞者變成兩個黑色身影，輪廓有時清晰，有時模糊，而且托薇一度消失在玻璃帷幕後，然後在後面出現，好似她是狄恩的鏡像或靈魂。此外演奏者馬友友的單獨身影也成了重疊側影……。以上種種都好像在表達藝術家面對自己的靈魂，時起時浮、有探索也有困頓的景況（圖十一）。嘉禾舞曲呈現的是巴哈應付宮廷關係，跳一隻禮貌卻無意義的舞（“our little polite and dutiful dances”），所以此段首尾都拍攝兩個舞者的白手在黑暗中互相擺弄姿態。鏡頭穿梭在演奏與舞蹈中，偶爾還在牆角「撿拾」到一段巴哈的話：「在對的時間彈奏對的音符，樂器就會自己演奏了」，同時為演奏與權力運作加上一個註腳。

圖十一：與靈魂共舞

〔佐證圖檔請見論文網路版〕

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/〕

舞蹈舞由段落出現更多的都市文本，而且此段文本互動的方式不是呼應，而是形成古典與通俗、和不同種「合作」之間有趣的對比。比如，馬友友指出巴哈在生前只被看成一個風琴手，死後才被孟得爾頌發掘為偉大音樂家的片段，前面夾著街頭丑角邊演奏手風琴，邊拉著鋼琴經過的畫面，後面接著牆上「活著？活著？死的？！！不，他在睡覺」的塗鴉，提醒我們「藝術」在不同歷史該終有著不同的定義。巴哈敘述他很高興可以在柯坦專心工作，和其他樂師「合作」的片段，後面則跟著不同種的「合作」：兩個卡車司機和註釋(3)共同指言無伴奏大提琴組曲的重要和曾被忽視的事實（圖十二）、兩個舞者完全一致的舞步，還有馬友友演奏背後配著製作提琴的影像。這又再度顯示藝術創作必然在歷史之流中與多重文本互動受到多種詮釋。

圖十二：都市文本的「合作」

〔佐證圖檔請見論文網路版〕

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/〕

為了詮釋巴哈生平，羅茲瑪的女性漫遊觀視除了拼湊了塗鴉、路人、司機等都市意象之外，最常注視的都市景觀就是建築物。建築物上面映著舞者的身影，不但將舞蹈空間和馬友友所在的都市空間連結在一起；而且，高樓與街頭形成高低的對比，實際高度因此成為社會階級的暗喻。大體而言，高樓在本片代表權力和地位的亮度；有時呼應巴哈／舞者／馬友友的訊息，有時則和其產生張力。例如，和前奏裡「巴哈」因任宮廷樂長一職而志得意滿相對的，是結尾呈現舞者被教堂建築深深限住。呼應阿勒曼舞莊所呈現的孤獨巴哈，本段結尾則將狄恩的影像獨立於玻璃大廈上（圖十三）。一旦巴哈失寵（嘉禾舞莊），但仍必須與權力周旋，我們看到鏡頭由下往上照馬友友的演奏，他的身影背後

籠罩著高大聳立的樓房，而當巴哈再婚（吉格舞曲），婚姻生活美滿，馬友友周圍仍是高樓包圍，但他在一個高樓上架起的小台子上演出，而且鏡頭平行環繞著他，讓他的位置相對地提高而且居於中心。有趣的是，在這兩段裡，馬友友同樣專心地演奏，好似渾然不覺自己和「權力」的不同的互動關係（圖十四）。

圖十三：宮廷中的巴哈與他的孤獨

「佐證圖檔請見論文網路版

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/

圖十四：「佐證圖檔請見論文網路版

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/

和其他都市文本一樣，建築物文本使「巴哈」綜合藝術的意義更豐富，或甚至產生顛覆正文的副文本。本片正文——「巴哈」的獨白——中，他和妻子的關係是一條主線。「巴哈」愛著兩任妻子瑪麗亞·芭芭拉（Maria Barbara）和安娜·瑪戴娜（Anna Magalena），但因為工作，他必須離開瑪麗亞以及孩子，以致她死時，他甚至不在身旁也一無所知。他也愛安娜，因為她聲音美好，她可以抄譜、而且有「生育的奇蹟」，讓她的身體裡充滿著「他，和她」。或許巴哈的男性中心和女性的次要地位都有其歷史必然性（如「巴哈」最後所說：「我做我能做的」），但羅茲瑪的女性漫遊觀視並沒有錯過凸顯其中性別關係的機會。在吉格舞曲中巴哈敘述他因著安娜而享受生命的喜悅和父權的滋味，配合的不但是馬友友在高樓中心意氣昂揚的演奏，還有印在種種建築物上，狄恩空拋托薇的舞姿。這些舞姿美則美矣，但在反覆出現之下，舞蹈隱含的性別差異就昭然若現（圖十五）。本片即使無法讓女性有聲音，至少藉由其敘述和影像我們了解了這兩位女性如何只能居於生育和抄譜的輔助和被動地位。（可惜影片沒有指出，如果沒有後者的手抄譜我們甚至無法欣賞到巴哈的無伴奏大提琴組曲。）

圖十五：「佐證圖檔請見論文網路版

http://www.eng.fju.edu.tw/canada/paper/rozema_pool/

肆、結 語

在都市漫不經心的一瞥，何闕宏旨？都市電影用都市景觀為背景，有何稀奇？

本文主張都市空間也是社會權力空間；都市萬花筒的觀看方法和角度種類繁多，但總牽涉到觀視者與觀視對象之間的權力關係。或許有些電影只把都市景觀當成背景，但是雷阿樸與羅茲瑪讓她們的鏡頭與角色和都市景觀產生權力互動，以建構前者的自我主體。她／他們行走於都市中，利用肉眼、相機、攝影機俯仰觀看城市建築，和平行觀看城市居民的眾生相。但是，她們的觀視沒有逛街購物群眾可能感到的興奮與自由假象，不是菲得博（Anne Friedberg）所謂的電影觀眾像逛街一樣的，流動、虛擬、脫離脈絡的凝視（“a mobilized 'virtual' gaze”），沒有偵探警探片中常見由烏瞰陰暗的（觀念）城市倒穿梭於蜿蜒陋巷的快速鏡頭的活動力，更不像科幻片中，飛速運行在未來城市景觀中卻仍繫著當今權力結構的電腦動畫鏡頭。她們站在建築之外，社會結構邊緣，一方面在自己狹小卻多元的空間中建構自我，一方面以流動的視角撿拾都市景觀，藉以建構批判都市、社會權力結構。雖然這些藝術家或在幻想中超越都市，或以行動離開它，雷阿樸與羅茲瑪的漫遊視角不會（或無法）讓這些角色脫離她／他們所屬的社會、歷史脈絡。因此，諾曼、皮耶和巴哈難免其西方男性中心；亞哈難免被權力包圍；雷阿樸颯旅的女人們（安、安蓉雅、艾絲黛爾和無名的女歌手）總表達了導演身為猶太裔移民女性所感到的社會限制與流離失所。羅茲瑪的女性觀點雖較多元，有愉悅欣賞也有嚴厲批判，但她仍在她的都市景觀上寫入了性別與藝術領域的權力差異。於是，珍只是都市中路過的女

人；波莉瞻仰高樓，或在幻想中俯瞰都市；馬友友和溜冰雙舞者則被放在高樓上；馬友友的在高樓上的演出和其他高樓產生權力互動；舞者映在高樓的影像更隱含著性別差異。的確，羅茲瑪也將馬友友（和巴哈）放在街頭，被行人和都市文本圍繞著，藉以打破雅俗距離，但是，不可避免地，馬友友表現出名藝術家的自信與自足，不在乎路人是否有丟錢給他。

除了觀視角度和所觀看的都市空間所隱含著社會權力關係，兩位導演還利用都市觀視來建構她們角色的藝術家主體。由這些角色不同的自我建構，我們可以看出自我建構的開放性和觀視角度的多元性是成正比的。皮耶非常自我中心，所以他眼中的蒙特婁形象是單一的；波莉有流動、開放的主體，因此她看到的都市多元、有趣，連權力象徵（皇家銀行）也成了她欣賞的對象。雖然兩位導演都不是性別不分，但是將兩者作品並列，我們可以看出她們所建構的女性藝術家是有不同的：雷阿樸的所有女性／藝術家角色都沒有母愛，都感覺欠缺，也都身分不明；羅茲瑪的角色則都有鮮明、不同的個性、需求和社會地位。對我而言，這種不同無關乎女性主義政治正確性。身為女性觀眾，我樂於在其不同的觀點中穿梭，了解和欣賞不同的情感需求、思考模式與主體認同。

但身為有色人種，我最後要問的是，是什麼樣的社會位置和經濟資源容許這兩位導演瀏覽觀看都市建築和鳥瞰都市？這和她們的白種人中產階級身分、所擁有的電影資本有關嗎？或許，我不能說有絕對因果關係，因為流動觀視不再屬於特定階級或性別，因為觀視者的漫遊本身就可以牽引出社會關係的流動，因為《聽美人魚唱歌》是出名的小成本作品。但是，截至目前為止，我仍然沒有看到加拿大尚未成名的有色弱勢族裔導演影片中的鏡頭和角色享有如此的都市流動性和觀視廣度。

而且，我知道都市的權力地圖即使流動多元，各種權力中心仍然存在：我知道在這地圖上坐飛機、開車、坐車和走路所看到的都市是不一樣的！

附錄一 不同種觀看後現代都市的方法初探

	社會地位	看的方法	看的媒介 (共有：大眾運輸工具、大眾文化)	看的對象	看的角度、態度
完整、抽象	政府(如都市設計者、交通管理者)；學者、歷史學家	監視、巡視、；規劃、管理、規範觀察、記錄、評量、分析	意識形態、電視監視器、飛機、轎車、統計調查、理論架構、新聞報導、網路	觀念城市 (concept city)；地圖、人民；「社會」、歷史	俯瞰、全觀、客觀、疏離、評量比較、投入欣賞、自我投射、仰望崇拜、漫不經心
	記者、攝影家、藝術家	觀察、記錄、詮釋、藝術化、象徵化、瀏覽	步行、錄音機、攝影機、相機、畫筆、	「社會」、都市景觀、都市歷史、都市標誌、衆生百相、商品圖像、日常瑣事……等等	
零碎、隨機	都市漫遊者、觀光客、行人	觀看、記憶、詮釋、辨識、瀏覽、消費、	步行、攝影機、相機、工作定點		
	街頭工作者	瞥眼、無意識吸收 (Subliminal imprint)，被看、被商品化？	步行、工作定點		

虛線代表沒有絕對界分；加底線者為不同種的都市全景。

引用書目

- Agrest, Diane. "Architecture from Without: Body, Logic and Sex." Eds. Rendell, Jane, et al. Gender, Space, Architecture: An Interdisciplinary Introduction. NY: Routledge, 2000: 358-68.
- Bauman, Zygmunt. "Desert Spectacular." The Flaneur. Ed. Keith Tester. NY: Routledge, 1994: 138-57.
- Benjamin, Walter. Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism. Trans. Harry Zohn. NY: Verso, 1997.
- Cagle, Robert L. "A Minority on Someone Else's Continent: Identity, Difference, and the Media in the Films of Patricia Rozema." Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema. Eds. Kay Armatage, et al. London ; New York : Routledge, 1995: 183-96.
- "Interview on La Demoiselle sauvage" La Demoiselle sauvage Promotion Kit.
- De Certeau, Michel. "Part III: Spatial Practices." The Practice of Everyday Life. Trans. Steven Rendall. Berkeley: U of California P, 1984: 91-130.
- Diane Agrest. "Architecture from Without: Body, Logic and Sex" Rendell, Jane, et al, eds. Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction. NY: Routledge, 2000. 358-370.
- Gilloch, G. Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City, Cambridge: Polity, 1996.
- Friedberg, Anne. Window Shopping: Cinema and the Postmodern. Berkeley, CA: U of California P, 1993.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." Identity: Community, Culture, Difference. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990: 222-37.
- Jenks, Chris. "Watching your Step: The History and Practice of the Flaneur." Visual Culture. Ed. Chris Jenks. NY: Routledge, 1995.
- Johnson, Brian D.; Scott Steele & Patricia Hluchy. "The Creative Land: Canadian Artists

- Plumb the Nation's Heart and Soul." Maclean's 107 (07-01-1994): 38-41.
- Johnson, Brian. "Sex and the Sacred Girl." Maclean's 108: 19(05-08-1995): 93-97.
- Longfellow, Brenda. "The Search for Voice: 'La Femme de l'hotel.'" Dialogue: Cinema Canadien et quebécois/Canadian and Quebec Cinema. Ed. Pierre Veronneau, Michael Dorland, and Seth Feldman, 269-81. Montreal, Quebec: Mediatexte Publications and Cinematheque quebecoise, 1987.
- . "Gender, Landscape, and Colonial Allegories." Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema. Eds. Kay Armatage, et al. London : New York : Routledge, 1995: 165-82.
- Marshall, Bill. "Montreal Between Strangeness, Home and Flow." Cinema and the City. Oxford, Blackwell, 2001.
- Monk, Katherine. Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena. Vancouver: Raincoast, 2001.
- Nadeau, Chantal. "Women in French-Quebec Cinema: The Space of Socio-Sexual (In)Difference." CineAction! 28(1992): 4-15.
- Parpart, Lee. "Political Alignments and the Lure of 'More Existential Questions' in the Films of Patricia Rozema." North of Everything: English-Canadian Cinema since 1980. Eds. William Beard and Jerry White. U of Alberta P, 2002: 294-311.
- Pallister, Janis L. "Lea Pool's Gynfilms." Essays on Quebec cinema. Ed. Joseph I. Donohoe, Jr. East Lansing: Michigan State UP, 1991: 111-34.
- Parsons, Deborah. Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity. NY: Oxford UP, 2000.
- "Rispon-tidemi." Montreal vu par Promotion Kit.
- Roy, Lucie. "Deviated Narrative in the films of Lea Pool." Essays on Quebec Cinema. Ed. Joseph I. Donohoe, Jr. East Lansing: Michigan State UP, 1991: 91-102.
- Rozema, Patricia. "A Place in the Sun." (originally appeared in the Spring 2000 issue of

- Montage as part of the magazine's regular "Spirit of Place" feature.) Aug. 1, 2002.
<http://www.patriciarozema.com/a_place_in_the_sun.htm>
- Soja, Edward W. Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory.
NY: Verso, 1989.
- Tester, Keith. "Introduction." The Flâneur. Ed. Keith Tester. NY: Routledge, 1994: 1-21.
- Thynne, Lizzie. "The Space Between: Daughters and loves in Anne Trister." Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image. NY: Routledge, : 131-42.
- Wolff, Janet. "The Invisible flâneuse: women and the literature of modernity." Feminine Sentences: Essays on Women and Culture. Cambridge, UK: Polity Press, 1990.
- . "The artist and the flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris." The Flâneur. Ed. Keith Tester. NY: Routledge, 1994: 111-37.
- Wilson, Elizabeth. "The Invisible Flâneur." New Left Review 191(Jan-Feb 1992): 90-110.
- 王志弘・《性別化流動的政治與詩學》・台北：日圓城市文化，2000。
- 劉紀蕙・〈跨藝術互文與女性空間：從後設電影談羅茲瑪的藝術相對論〉・《中外文學》25(1997):52-81。
- 本文承蒙國科會研究計畫補助，特此致謝。

Feminine Spaces and Flaneurial Looks in Léa Pool's and Patricia Rozema's Films

*Kate Chiwen Liu**

Abstract

This paper argues that, in the films of Canadian feminist filmmakers, Léa Pool and Patricia Rozema, the female/artist's flaneurial looks become strategies the characters and/or the films use to critique social power structure and/or construct women's or artists' identities. Marginalized in their society, the two directors' female/artist characters expand their own limited space through multiple spatial imaginary and practices. At the same time, they are flâneuses wandering in the city to capture images of urban architecture and people, and, at times, bird-eye's views of their cities. The urban fragments of their artistic "sights" and imaginary scenes, taken from the female/artists' specific "sites," thus become either a form of self-expression or social interaction and critique. Added to the characters' urban views, the film directors also use their flâneurial camera to either speak for the characters or make implicit comments on the power relations they are involved in.

*Associate Professor, Department of English, Fu Jen Catholic University

A number of the two directors' films are used to address these interrelated issues. In discussing the artists' involvement with society, two examples are used: the artist's involvement in imperialist and capitalist system in Pool's Pool's A corp perdue (or Straight for the Heart), and the female artists' and entrapment in a society of male gaze in Rozema's White Room. In response to their sense of constraint, the artist characters construct (imaginary or textual) multiple space out of their limited space, which is shown in Pool's Anne Trister and Rozema's I've Heard the Mermaids Singing. Pool's A corp perdue, "Rispondezemi," La Femme de l'hotel, and Rozema's Mermaids and "Six Gestures" are then used to analyze the different types of identity constructions through flâneurial looks.

Addressing the issues of feminine space and feminist flâneurial looks, this paper positions itself in the intersection of two controversies in the discourses on the flâneur: those of gender in/difference and flâneur as artist or as consumer. Through my discussion of the two directors' films, I argue that urban views in their films as well as in contemporary society do have gender differences, and that the artist flâneuses, though not consumers, cannot separate themselves from their society.

Key words : Patricia Rozema, Léa Pool, Feminine space, flâneuse