

女演員銀幕前後的性別身份建構過程：解讀惠英紅

胡淑茵

鳴謝

首先，我必須向在百忙中仍然樂意抽空接受電話訪問的惠英紅小姐深表謝意。她在訪問中分享了許多寶貴的個人經驗和看法，對是次研究有重大的幫助。

一、前言

功夫片的熱潮，七十年代開始由邵氏兄弟（香港）有限公司揭開序幕。當時由王羽自導自演的《龍虎鬥》(1970)，票房超越二百萬大關，而《天下第一拳》(1972)更榮登 1973 年上半年全球十大賣座名片第七位。直至李小龍由美國回流香港，其標榜真功夫的實戰電影，例如《唐山大兄》(1971)、《精武門》(1972)、《猛龍過江》(1972)等，皆瘋魔全世界，令功夫片成為電影的主流，影響力至今不衰。由功夫片帶起的陽剛文化，令電影成為「男人世界」，大量的「打仔」充斥銀幕，例如成龍、洪金寶、劉家輝、陳觀泰、傅聲、戚冠軍……等，皆成為票房的保證，滿足了觀眾的英雄夢。

功夫片其實是典型的男性世界縮影，戲劇的衝突、人物之間的矛盾都是以男性為核心，而其中的拳來腳往、忠肝義膽、報仇鋤奸，都是男性的專利，女性形象只不過是一個依託於男性而存在的符號，不具有獨立的精神性格。像上文提及的《龍虎鬥》(1970)、《天下第一拳》(1972)，兩片的女主角都由來自台灣的女演員汪萍飾演，卻不約而同被呈現或扭曲為不懂功夫的弱質女流，對敘事可有可無，充其量只不過等待著男性的保護、拯救與賞賜，起著印證男性的深情、溫柔、陽剛與偉岸的作用，是典型的花瓶

角色。後期像張徹導演的《五毒》(1978)、袁和平導演的《蛇形刁手》(1978)等大收旺場的功夫片，所呈現的更是一個沒有女性的純男性功夫世界，連一個女性角色都沒有加插在內。

七十年代末，男性功夫片陣營中冒起了一位「打女」，她就是著名的動作片女演員惠英紅。「打女」與鄭佩佩、徐楓、上官靈鳳等「俠女」不同，「俠女」手上有刀有劍，「打女」卻是赤手空拳，單憑一雙纖纖肉掌去與男性主流社會角力與鬥爭。惠英紅在銀幕前呈現出來的「打女」形象，往往武功高強、果敢英勇，卻又不失女性的嬌媚，與傳統功夫片裡女性的弱勢地位截然不同，很多時候甚至遠遠超出全片裡的其他男性形象，例如民初功夫片《長輩》(1980)、時裝功夫片《掌門人》(1983)，從片名所指的到帶領劇情的主線人物都是惠英紅。惠英紅的成功，正面展示了七、八十年代香港電影中女性形象的變異，不但正式宣告電影「打女」時代的來臨，也證明男性功夫片導演開始嘗試把女性納入創作的本體、嘗試呈現女性作為一個主體的獨立精神性格，功夫片的女性形象開始從花瓶中解放出來了。

電影中的「打女」，是打破傳統的另類女性形象，惠英紅本人對於「打女」這個被觀眾、傳媒標籤了的職業身份，抱著什麼樣的態度？是全力捍衛，還是全力抗衡？處身於銀幕前後由男性主導的世界裡，對她的性別身份建構過程產生了什麼影響？為探討以上問題，我選取了惠英紅作為研究對象，期望通過她的真實經驗，以進一步了解有關她在銀幕前後的性別身份建構過程。

二、 研究目的

本研究目的主要有兩項，包括：

- (1) 探討惠英紅銀幕前後的性別身份建構過程。
- (2) 了解惠英紅如何商議演員身份與性別身份之間的衝突。

三、 研究方法

是次研究共採用兩種不同的研究方法，包括個人深入訪談(in-depth interview)及電影文本分析(textual analysis)。

個人深入訪談的對象惠英紅小姐，1960 年出生於香港，1977 年簽約邵氏兄弟（香港）有限公司作基本演員，處女作為張徹導演的武俠片《射鵰英雄傳》(1977)，飾演穆念慈，自此就與以刀劍拳腳為主的男性化工作環境結下不解緣。根據香港電影資料館網頁所紀錄，惠英紅至今共主演及參演接近 100 部電影，其中有超過 80% 作品屬於武俠／功夫／動作片類型，而她更是香港電影金像獎二十五年歷史以來唯一一個以動作片贏得影后的女演員，可見她的「打女」形象是如何深入人心。

個人深入訪談的目的，是了解惠英紅的個人工作及生活經歷，與其銀幕前後性別身份建構的關係。至於文本分析方面，我選取了惠英紅贏得第一屆香港電影金像獎最佳女主角殊榮的功夫片《長輩》(1980)作為分析樣本，這是她「打女」生涯的代表作。是次研究將以文本分析方法拆解《長輩》如何從男性視角出發去呈現惠英紅的幕前女性形象，並與她在深入訪談提供的資料互相印證及補充。

四、 理論架構

身份建構是由社會各種因素構成，包括性別、種族、國家、階級、年齡、體能等方面，亦是擁有權力的一種象徵(Weitz,1998)。性別作為一個角度或立場，並不是純生理意義上的性別(sex)，而是指社會意義上的性別(gender)。性別不單是一種天生的差異，而是一種社會化的論述，根據社會學概念，性別角色(gender roles)是指社會對兩性的期望，也是兩性的行為規範準則；男性的性別角色包括賺錢養家、勇敢、獨立、強壯、有決心、理性、果斷、有事業心，女性的性別角色則包括溫柔、體貼、犧牲、賢妻良母、依賴、重感情等¹。性別身份建構是一個過程，通過一種自覺性和社會對性別概念所產生的認知所構成，兩者之間可以存在反差，有時候個人對自我性別身份的認定，未必相應在社會獲得認同。因此，研究性別身份，必需要了解各種因素之間的差異，存在的矛盾與衝突。

Gledhill(1992)提出的「商議」(negotiation)概念在是次研究中會被借助運用。「商議」一詞，Gledhill在她的傳媒研究中指出，是一個互惠的過程。性別身份建構正是一個商議的過程，並非由一方硬套或另一方被動地接受，而是互相角力和協商後的結果。是次研究的焦點將會探索幾方面的問題，包括：惠英紅的自我性別身份與電影中所呈現的「打女」形象，是否出現差距和矛盾？面對被傳媒及觀眾將其形象定型，她會否進行反抗或尋

¹ 蔡文輝、李紹嶸著，《社會學概要》，台北：五南圖書出版有限公司，1991，頁 95

求新的角色？她又如何在一個男性主導的工作環境，商議演員身份與性別身份之間的衝突？是次研究的重點，是探索惠英紅銀幕前後性別身份建構的矛盾與複雜過程。

五、研究結果

研究結果的資料共分兩部份，第一部份是基於與惠英紅小姐的深入訪談而寫成的。這部份的資料，有助了解惠英紅的個人生活及工作經歷，是如何影響她台前幕後的性別身份建構過程。第二部份主要是透過《長輩》(1980)作為分析樣本，探討該片如何從男性視角出發去呈現惠英紅的幕前女性形象。

甲、惠英紅銀幕前後的性別身份建構過程

男性主導的工作環境

惠英紅原籍山東，1960年出生於香港，家裡有八兄弟姊妹，她排行第五。從她過往多次接受報章雜誌的訪問所見²，她毫不諱言自己童年住在調景嶺木屋區的貧困。由於在惠英紅之上的幾個哥哥姐姐（包括後來也做了演員的四哥惠天賜）都被送離家庭學京戲，她這個老五不但從四歲開始就需要像「大家姐」一樣照顧弟妹，還要一邊讀書一邊去灣仔碼頭向途經香港去越南打仗的美國水兵兜售口香糖維持家計。「賺錢養家」是社會對成年男性的性別分工，可是，惠英紅年紀輕輕卻已經以小女孩的身份，負起了應該由成年男性扮演的性別角色。

只得幾歲大的惠英紅雖然已經要負責「賺錢養家」，但始終童心未泯，曾經試過忍不住在賣口香糖的時候偷偷跑去公園蕩鞦韆，結果被母親發現後痛打了一頓³。幸好，灣仔碼頭的美國水兵見惠英紅生得可愛，都很樂意光顧她，有時候還會請她吃薯條喝可樂。個人成長過程最重要的一環是來自社會的認同，惠英紅從這些男性身上所獲得的讚美與獎勵，深深地烙印在她幼小的心靈裡，至今依然不能忘懷⁴，無形中內化了她相信女性的自

² 過去二十多年來，惠英紅多次在訪問中談及自己的出身。本文所載有關惠英紅加入電影圈前的成長經歷，主要摘錄自〈女主角惠英紅〉，香港：《文匯報》，2006年4月12日、〈英紅本色〉，香港：《3週刊》第337期，2006年3月25日及〈英紅歲月〉，香港：《壹週刊》第740期，2004年5月13日。

³ 惠英紅自言她是眾多兄弟姐妹當中，小時候被母親打得最多的一個；雖然她覺得自己很乖，但在母親眼中卻是「戇」及不聽話。（〈女主角惠英紅〉，香港：《文匯報》，2006年4月12日）

⁴ 惠英紅童年時最難忘的經歷，原來是：「那時有個水兵，黑白混種的，幾靚仔，才十八、九歲，

我價值必須由男性所肯定的價值觀。

惠英紅發育得比較早，十二歲就已經有五呎四吋高，又見在夜總會表演跳舞的姐姐收入不錯，於是輟學投考美麗華中國舞蹈團，學習中國舞及北派，鍛鍊出一副敏捷的身手。學成後在美麗華夜總會表演中國舞，慢慢由配角跳至主角。後來電影公司去夜總會「揀蟀」，她被星探看中了，帶她離開跳舞台走進一個比向美國水兵兜售口香糖更男性化的工作環境，從此改寫了她的一生。

惠英紅演出的第一部電影，乃是由張徹導演的《射鵰英雄傳》(1977)，飾演穆念慈。半年後，她不理母親反對，也不理六百元的月薪比跳舞少一半，由姐姐做監護人，與邵氏兄弟(香港)有限公司簽下五年基本演員合約。惠英紅如此義無反顧⁵，或者因為走過童年的艱苦歲月，令她單純地相信只有擁有「明星」身份，才可以讓她繼續負起「賺錢養家」的責任，讓一家人過舒舒服服的生活：

「一路都覺得明星都係好高高在上，想得到個樣嘢囉。你亦都可以話係虛榮，覺得佢係好高尚，搵好多錢嗰啲心態。」

惠英紅加盟邵氏初期，對自己的演員身份並沒有很清晰的概念，所以只能被動地接受公司安排演出任何角色，包括在《生死門》(1978)、《風流斷劍小小刀》(1978)、《乾隆下揚州》(1978)這些由男角主導，女角可有可無的電影裡，飾演一些三四線的小角色。但是在演出過多個小角色之後，惠英紅開始希望能夠做一些戲份較多，並得到導演及觀眾注意的角色。然而在男性主導的電影世界裡，女性要提高自己的地位，從來都不是「免費午餐」，附帶條件就是必須認同男性權威，有時候甚至要比男性下更大的苦功才可以出人頭地。1979年，著名功夫片導演劉家良開拍《爛頭何》(1979)，需要一個與男演員埋身肉搏，又不能用替身的女性角色，當時就沒有女演員願意吃苦頭接拍，只有惠英紅毅然接下了這個高難度的角色。惠英紅去到拍攝現場，才知道劇情需要她被該片的男主角汪禹很用力打她的肚，當時劉家良沒有教她用保護墊，只是命令她站著不要動，讓男主角拳拳到肉的打她二十多拳，累得她一邊拍一邊吐一邊哭。⁶這部戲拍完後，

天天買我的香口膠。臨去越南前一晚，他問我I love you中文怎講，我教他，他就對我說：『我一愛一你。』如果有天他回來，一定要他再講一次。』(〈英紅歲月〉，香港：《壹週刊》第740期，2004年5月13日)

⁵ 惠英紅當年簽約邵氏時的確充滿雄心壯志：「現在拿六百元，可能明年便是六千元，後年便是六萬元。跳舞跳一世都不過是在一個舞台上，但拍戲則不同，拍戲我會紅，我一定會紅。」(〈女主角惠英紅〉，香港：《文匯報》，2006年4月12日)

⁶ 摘錄自《電影香江之功夫世家》DVD，香港：天映娛樂有限公司出品，2004

劉家良對惠英紅「肯捱肯搏」的精神另眼相看，便決心栽培她，吸納她成爲「劉家班」的唯一女將。

然而，當時功夫片世界還是一個典型由男性主導的社會縮影，沒有學過功夫的惠英紅一頭栽了進去跟著劉家良這位講究「硬橋硬馬」的功夫片權威，情況就正如西蒙·德波娃在《第二性》中所講：「女性因爲體力較差，當生活需要體力時，女性自覺是弱者，對自由感覺恐懼，男性用法律形式把女性的低等地位固定下來，而女性還是甘心服從」⁷，只得被動地任由他指揮，他要教什麼招式、要她怎樣演戲，她就即場學即場演，對男性權威言聽計從：

「其實係我仲辛苦過啲男人打嘅，因爲佢（劉家良）係混咗跳舞同北派，加埋佢地南拳嘅嘢，同埋因爲佢知道我比較靈活，啲腿腳又好，變咗好多時嘅一連串動作裡面，加晒所有嘅嘢落去，變咗難度仲高，又要打得好靚嘅身型，又要打得好睇嘅腳，又要打晒咁多下，人地啲男人打十下，你就打廿幾下，因爲你係多咗嘢擺落去，我其實係辛苦咗囉。」

憑著聰明、勤奮及刻苦的性格，惠英紅很快就能夠打得似模似樣，在劉家良導演的《瘋猴》(1979)、《少林搭棚大師》(1979)等作品中，戲份越來越吃重，劉家良依著她的才藝與長處而建構出來的「打女」形象漸見雛型。1980年，惠英紅主演劉家良爲她度身訂造的功夫片《長輩》，該片無論從片名到劇情所指的「長輩」，其實就是指由惠英紅飾演的少女程帶男，是男性主導的功夫片世界裡一部罕有以女性爲劇情主線人物的功夫片。但是在拍攝的過程當中，惠英紅發現在以男權爲中心的功夫片世界裡，女性能夠行使主權的範圍相當狹窄；即使她已盡力滿足男性世界的要求，卻也享受不了與男性平起平坐的權利，還是要受導演或其他主導功夫片的男性指揮，以及認同他們所訂立的標準：



⁷ 維基百科：

<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E8%A5%BF%E8%92%99%C2%B7%E6%B3%A2%E5%A8%83&variant=zh-hk>

「其實拍呢套戲（《長輩》）嗰陣好辛苦，我嗰時仲係新人，都係拍咗年零戲，變咗又要演，導演各樣要求都高咗，自己成套戲擔晒，人地要求你高係應該，變咗壓力又大；同時啱啱又大病，盲腸爆咗搞到腹膜炎，跟住開完刀又要即刻出去開工，開工即刻又要打，喺體力上好辛苦，變咗呢套戲都幾印象難忘。同埋佢地要求多，真係試過有一次拍一個 take，拍足兩日拍百幾次 NG。（係邊一度？）同元德打西洋劍嗰度囉，因為打劍其實係好考功夫，我地叫要打身段嘅，身段、身型又要靚，劍又要打得好，又唔可以錯，位置又要行啱，招式又多，體力又緊要，變咗嗰段時間日日都匿埋喊，自己又大壓力喎。」

在性別角色的定義上，社會往往界定堅強勇猛、指揮若定為雄糾糾的男性本色，女性則一向被標籤為「感情動物」，哭泣、軟弱、無助幾乎就是與女性掛勾的代名詞。劉家良是社會公認的武術大師及功夫片導演，加上他還是惠英紅的「師父」，向他（權威）挑戰或反抗等於與整個社會為敵，因此，惠英紅在功夫片世界至高無上的男性權威面前儼然喪失了「話語權」，只好「日日都匿埋喊」來對吃不消的工作要求和壓力作出消極性的反抗，反映出她面對性別不平權時候的壓抑與無助心態。

1982年，惠英紅憑《長輩》(1980)榮膺第一屆香港電影金像獎最佳女主角，憑著拳頭代表本地女星撐起了電影界的半邊天，所有加入電影圈以來的辛苦與妥協終於獲得了回報。自此之後，惠英紅片酬暴漲、片約不絕，但主演的都是以功夫片為主，「打女」的剛強形象越來越見深入人心。1984年，導演張堅庭發現了惠英紅一直被「打女」硬朗形象所掩蓋的「女性特質」，邀請她在其執導的新浪潮時裝文藝片《城市之光》(1984)裡，飾演一個與丈夫帶著兩個女兒來香港的新移民母親。這個角色所表現的溫柔、犧牲、依賴，一直是她丈夫及女兒的重要精神支柱：

「佢（《城市之光》導演張堅庭）喺片場見過我好多次，佢都覺得點解我會拍動作片，完全唔係好似你地想像中動作演員粗粗魯魯冇性格，佢話原來你唔係架？佢覺得我可以試



吓唔同嘅演戲，佢又覺得我識演戲，咪叫我試吓做囉。」

惠英紅坦言十分喜愛《城市之光》，曾經花盡心機替戲裡完全不需要「打生打死」的賢妻良母角色設計性格、小動作，這可能是因為某程度上惠英紅是爲了反抗她一向在男性主導的功夫片中的被動地位，而想嘗試一下自主創造角色的滋味，但更大可能是因爲她的女性特質終於被劉家良以外的另一個擁有權威身份（導演）的男性所確認，讓她首次去嘗試演繹賢妻良母這種符合男性標準的典型女性角色，令她禁不住興奮莫名：

「我自己幾鍾意呢套戲，因爲成個性格都係導演任我自己去發揮，成個性格個 tone 係我自己擺出嚟，同埋行路嘅動作、講嘢嘅動作，全部都係自己設計返出嚟。因爲好多人覺得我係動作片，變咗你都見到我好場口，跑呀我會做得比較論盡啲，或者打鬼佬嘅時間，係完全好女人扯頭髮啲，就完全唔覺得我係一個動作片演員囉，我係擺咗好多心機落去。」

惠英紅在創造角色的過程裡可能已經逐漸意識到，自己在銀幕前除了「打女」的身份之外，還可以擁有一個全新的、能夠得到男性認同的女性化性別身份。可是，這種讓惠英紅有機會展現自己女性特質的角色機會並不多，因爲當時電影界仍然由動作片佔領市場主導，電影公司老闆、導演、觀眾，莫不要求惠英紅繼續打、打、打。惠英紅考慮到生活等實際問題，在沒有其他選擇之下，她還是埋沒自己的女性特質，順從市場主流一部接一部動作片的拍下去。

邊緣化的性別身份

職業上的「打女」身份，帶給惠英紅無窮的名與利，她年輕時渴望做明星所得到的東西，似乎都全部得到了。可是當大眾媒體長年累月將惠英紅的身份定型爲「打女」，一方面可以理解成社會對她所付出努力的認同和鼓勵，另一方面卻令社會上一般人，無論她認識及不認識的，都對她台前幕後的身份產生混淆，以爲惠英紅銀幕前後都是「粗魯」的「打女」，忽略了她也擁有女性柔情似水的特質：

「好多人都覺得我係武打女星，個個都好似你咁嘅思想，佢係咪好粗魯架，佢係咪一個冇乜女性味道嘅人？但係我角度嚟講，我就會話俾你地聽，你地錯晒，我係一個好女人嘅女人。我係一個針紉好叻、煮飯好叻，我識織冷衫好叻，我畫畫都唔錯嘅，我係一個咁樣嘅人。……好多人唔識我就會覺得我粗魯，識咗之後又話乜你會係咁架，幾 surprise，你識織冷衫咁叻架？你識繡花架？你煮嘢咁叻架？佢地會覺得好驚奇囉。」

惠英紅對於自我女性身份的認知，主要來自她非常自覺地認為自己懂得燒飯、繡花這些符合中國傳統男性對「正常」婦女的要求。由於社會無法提供一個特定空間予惠英紅向公眾展現她的傳統婦女美德，而男性也向來極力排斥一些與他們性別角色「重疊」，甚至比他們扮演的性別角色更出色的女性，更何況是在銀幕前對男性拳打腳踢的「打女」？惠英紅面對自尊與自我性別身份不斷被男性霸權文化所否定的進退兩難境地⁸，她似乎只剩下自己的身體作為最後的還擊武器。惠英紅在 28 歲那年，終於等到一個可以向公眾展現她性別身份的空間；她替《花花公子》雜誌中文版拍了一輯裸體寫真，所有刊登出來的照片都是由她親自揀選的。她企圖透過《花花公子》這本以成年男性為對象的國際成人雜誌，以及社會既有的而且是由男性來界定的性別規範底下⁹，運用女性最原始的天賦本錢徹底暴露自己的性別身份；她要在漠視她性別身份的男性視線之下，找到讚嘆與認同，以完成她女性身份的自我確認，證明自己無論外在與內在，都是一個「好女人嘅女人」：



「當然你可以話，你冇著衫，用某個黃色角度去睇佢，但喺我嘅角度睇，人本身一出世就冇著衫，個胴體跟到你由出世到死，個胴體最好嘅時間係呢一刻，你 keep 住佢之嘛。……其實影呢本書就好希望 keep 住自己最好嘅，亦都係俾人地知道我最好嘅，同樣嘅意思之嘛。點樣為之俾人知道我最好啱？其實我好多方面你地唔會知道，我話俾你地聽，我都係一個好女人嘅女人。」

貝加在《觀看的方法》中指出：「女性的一部份自我，時刻在觀看／檢查另一部份自我，保證這部份自我足以吸引社會——即男性——的目光。女性的社會角色在於展覽／調整她的身

⁸ 惠英紅曾在出席《花花公子》寫真集記者招待會時，談及拍戲時所遭受的男性對待，令她對自己的女性身份產生懷疑：「我在片場拍戲，那些工作人員完全不當我是一個女孩子，他們對我講粗口，完全沒有一點顧忌，有些男演員甚至當著我面換褲子，你說離譜不離譜？正因為這樣，連我有時都懷疑自己是否女孩子。」（〈惠英紅寫真集富藝術性〉，香港：《銀河畫報》，1989 年 2 月，頁 29）

⁹ 惠英紅在決定拍攝寫真集之前，曾特別徵詢黃霑的意見。黃霑覺得寫真不獨不會破壞她的形象，還可令她更女性化。（〈惠英紅寫真集富藝術性〉，香港：《銀河畫報》，1989 年 2 月，頁 29）

體，使自己看來更『女性化』，而『女性化』決定了女性在社會上的存在意義。¹⁰因此惠英紅在《花花公子》中展示的，不再是純粹的血肉之軀，而是為界定自己成為男性社會所肯定的「女性」而展現的身體。該期《花花公子》雜誌甫一出版便賣個滿堂紅，銷量高達九萬本；而事隔至今差不多二十年，惠英紅偶然在互聯網見到自己的寫真照片仍然成為被男性談論及讚賞的對象¹¹，都會為自己的性別身份得到肯定感到滿足：

「或者我鍾意人地睇咗我最好嘅一刻，喺人地腦海入面會覺得嗰一刻好靚，起碼到而家去電腦討論區睇返，你都會見到偶然仲有人再擺返出嚟去讚，我覺得呢樣都係我想要嘅嘢。」

隨著時代進步，越來越多女演員倚靠電腦特技而躋身「打女」行列，惠英紅也逐漸退下了火線，嘗試在別的領域發展事業。然而，惠英紅所揀選的新職業角色，卻是與朋友開美容院：

「我好鍾意上啲短期課程，我都會 take 一啲有關於嗰方面嘅嘢，急救呀、醫療呀、美容醫療呀，呢類我都好鍾意，變咗我對呢一方面嘅嘢自己有把握啲囉。」

俗語說：「女為悅己者容」，社會約定俗成的觀念，女性修飾自己的容顏，其實就是為了取悅男性，而美容院更是社會上一般人心目中屬於女性的「陰性」行業。因此，惠英紅不光是自己去上課學習美容，以「挽回最美好的時光」¹²，還希望自己能協助其他女性「扮靚」去取悅男性，滿足男性霸權文化對女性外在美的定義。不過，或者是「戲癮」使然，惠英紅經營生意一段時間之後，又再次回到屬於她的銀幕世界。如今的惠英紅已經不再像年輕時需要為生活而奔波，加上她清楚自己人到中年，體力下降，不適宜再拍激烈動作片的事實，於是她決定重新建構一個真正由自己做主導的職業身份：

「你自己年紀越嚟越大嘅時間，第一自己唔想令到自己咁多傷，唔係太值得令到自己咁辛苦，又開始錫身嘞，同埋你嘅體力都應付唔到以前嘅嘢啦，係咪先？咁咪變咗自己去揀。好多動作呀？唔好搞我，我老喇，就變

¹⁰ 游靜著，《性／別光影》，香港：香港電影評論學會，2005年，頁84

¹¹ 我曾經嘗試利用互聯網搜尋器搜尋惠英紅的寫真圖片，發現載有該類圖片的網站，均是以男性為主要瀏覽對象的「成人貼圖區」。

¹² 惠英紅踏入中年後，十分不適應身體上的變化：「人永遠不會承認自己老，尤其是女人，照鏡看到自己個樣就變得好憎，呢樣唔妥，那樣唔妥，一踏入四十歲見到自己下巴又鬆弛，眼尾好多魚尾紋，只是想如何挽回最美好的時光，想自己比以前更加靚，可惜身體機能又退化，真係想死咁滯，很不開心。」（〈惠英紅等待好男人〉，香港：《明報周刊》第1961期，2006年6月10日）

咗俾你地睇到，我拍好多文藝片，係因為我有得去選擇嘅時候，我選擇咗辛苦我唔做。……依家嘅時間我為興趣，你都唔係有戲俾我，我做嚟做咩？我又唔係等呢啲錢開飯，即係會有呢種心態，我會揀囉。你未必一定要俾好多錢我賺，但係你要俾我好 enjoy 啲。」

在這個職業身份建構的商議過程中，惠英紅似乎是緊握著主導權，不需要再被動地接受演出任何「打女」角色，而由她自己所揀選的，都是屬於母親、妻子的文戲角色¹³。惠英紅的選擇，可能是因為銀幕後的她至今仍然獨身，亦不斷慨嘆在現實生活中找不到「好男人」¹⁴，她個人正面對的，是被異性戀「婚姻至上」的意識形態所邊緣化的單身中年女性處境，她唯有刻意借助銀幕前由男性編導建構出來的性別身份取得一個安身立命的平衡點。然而，最吊詭的地方是，惠

英紅近年銀幕上最為人津津樂道的母親、妻子角色，像《妖夜迴廊》(2003)背夫偷漢的歇斯底里母親、《咒樂園》(2003)以驅邪捉鬼



為業的「神婆」母親、《江湖》(2004)金盆洗手的黑社會母親、《情癲大聖》(2005)狠心捨棄養女的妖精母親等，都是得不到丈夫關愛和孩子疼惜、並不符合社會／男性所設立的規範的「非典型」母親，可見在男性（編導）／社會眼中，獨身的惠英紅除了年齡已經到達扮演母親角色的階段之外，還是未夠資格去演繹傳統的賢妻良母。這種情況，就像惠英紅年輕時的「打女」身份一樣，她的演技與銀幕形象越是得到觀眾與電影獎項認同¹⁵，反而越是把她銀幕前後的性別身份差距拉得更遠；就算她的戲演得再好、創

¹³ 有關惠英紅近年選擇角色的問題，本來想跟她再作補充訪談，可惜由於當時她正趕著替電視台劇集「埋尾」後再去大陸拍戲，實在難以再抽出時間，只得作罷。

¹⁴ 惠英紅曾直言目前最大心願是上天可以送一個好男人給她做禮物：「香港女人比男人多，又有不少大陸姑娘加入搶市場，我年紀又大咗，以我目前的年紀，啱的男人多數是離了婚或死了老婆，機會率好低，現在就看上天派不派個壽給我。」（〈惠英紅等待好男人〉，香港：《明報周刊》第1961期，2006年6月10日）

¹⁵ 惠英紅曾以《妖夜迴廊》(2003)榮獲第四屆華語電影傳媒大獎最佳女配角獎，評審舒琪對惠英紅的演出給予極高評價：「很奇怪，可能也是香港電影很大的問題，女演員一到中年就好像無可避免地去演繹一些歇斯底里、非理性、極端化、不受人可憐的角色。我覺得惠英紅無論在電視還是電影，都離不開這種角色，所以不算特別有新鮮感。不過對這個演員本身我是尊敬的，因為她有一種尊嚴，連《妖夜迴廊》這麼令人討厭的戲，連裡面這個這麼令人討厭的角色，她都用很認真的態度去演，給角色賦予很多尊嚴，她演繹出來仍是令人尊敬。」（〈華語電影傳媒大獎各獎項票數公布，評審內幕曝光〉，香港：新浪網，2004年5月20日

http://news.sina.com.hk/cgi-bin/news/show_news_f2.cgi?type=focus&name=ent_20050318&id=334992）

造角色的過程又是多麼的令她樂在其中，她都不能像其他男性演員一樣，擁有同等發展自身其他可能性的機會及權利，進一步深化了她被摒棄於男性主流社會之外的邊緣性別身份。

乙、文本分析——《長輩》My Young Auntie (1980) 邵氏兄弟（香港）有限公司出品

職員

監製：邵逸夫
製片：方逸華
導演：劉家良
編劇：劉家良、李泰亨
武術指導：劉家良、京柱、小侯

演員

余正全（劉家良飾）
程帶男（惠英紅飾）
余滔（小侯飾）
余威（王龍威飾）

劇情簡介

少女程帶男（惠英紅）跟隨父親走江湖賣藝，後來父親受了重傷，父女生活頓陷困境，幸為一余姓富商收留。余氏妻子早逝，加上百病纏身，程父死後，帶男遂負起照料余氏之責。

不久，余氏病重，臨終前立下遺囑，要帶男將全部田契屋契帶往省城，交給其亡兄之子正全（劉家良），同時又立帶男為填房，以便有了名份，余氏之不肖弟余威（王龍威）便不敢搶奪遺產。

帶男料理好余氏身後事，即將所有田契屋契帶往省城交給侄兒正全保管。後來，余威施展調虎離山之計盜走田契屋契，帶男乘夜潛入余威家裡，準備將契據偷回，卻為余威手下所圍困，結果帶男失手被擒。此際幸得正全及時趕到，以非凡武功將余威及其手下全部打敗，不但救出帶男，更奪回所有田契屋契。帶男見任務完成，聲言再不當余家長輩，因其正屆青春年



華，自當另覓新生。

分析

功夫片從來都是男性世界的縮影，本片導演劉家良在《長輩》之前的作品，例如《神打》(1975)、《少林三十六房》(1978)、《爛頭何》(1979)等所呈現的都是一個男性功夫世界，女性角色可有可無，因為他是先入為主認為女演員打功夫「姐手姐腳」，不夠男的俐落¹⁶。直至他將惠英紅收納入「劉家班」，並將其舞蹈及北派根底融入於功夫招式呈現於大銀幕中，他的電影風格才真正做到剛中帶柔，「人性地邁向完美」¹⁷。劉家良嘗試通過《長輩》打破傳統功夫片的性別角色，首次將女性納入創作的本體，電影從片名到劇情所指的「長輩」，其實就是指由惠英紅飾演的少女程帶男。我現在試從程帶男身上，探討編導如何從男性視角出發去描寫全片的唯一女性角色。

驟眼看來，「長輩」程帶男是香港功夫電影史上罕見的重要女角，因為她是本片唯一的女性角色，更是帶動劇情的主線人物，而所有在



片中出現的重要年長男性角色都是她的「後輩」；但假如看得深入一點，程帶男在本片的價值，似乎只是為了維護余家利益而存在的。戲的開頭，當程帶男的身份還是余家婢女的時候，連一句對白都沒有，可有可無地站在余老爺身後替他搥骨、掃背。及後余老爺臨終前立她為填房，吩咐她將所有田契屋契帶去省城交給侄兒余正全，她才得到「長輩」的身份，成為余家最高輩份的掌舵人，劇情亦因此展開。當程帶男去省城找到了余正全，向他交代余老爺的遺產事宜，余正全堅拒不受，還一片好心勸她這麼年輕不如把遺產留為己用，卻換來程帶男斬釘截鐵的答覆：「我嫁入余家

¹⁶ 早在惠英紅加入「劉家班」之前，劉家良曾揚言女性並不適合做武打演員：「女演員就算打得好，觀眾亦不會接受，他們只覺得她在做戲。武打片失去逼真感，還有什麼氣氛？何況，大部分女演員拿起刀槍來，總是姐手姐腳不像樣，還是用男的俐落。」（〈訪問劉家良〉：《香港影畫》第121期，1976年1月）

¹⁷ 〈強調實戰的武術片〉，吳昊主編，《邵氏光影系列：武俠·功夫片》，香港：三聯書店出版，2004，頁177

是爲了報恩，不是承受遺產，我不可以違背先夫的遺願。」這句說話，明確地反映程帶男與余老爺這場有名無實的婚姻，雖然只是余老爺單方面的旨意，並非男女雙方自由決定，當然彼此之間也不曾存在過「愛情」，但程帶男仍然一心一意爲報恩而嫁予余老爺爲填房，甚至服從「出嫁從夫」這種中國傳統婚姻觀念，去接受「長輩」這個荒謬的身份，以完成余老爺的遺願。

在社會約定俗成的觀念裡，「長輩」必然是個老人家，而作爲鬚髮俱白的余正全「二孀母」，在一般人眼中，更想當然一定是個年老婦人；所以無論程帶男的言行裝得如何老氣橫秋，也沒有人認同她是個「長輩」。由於程帶男的主體性是爲了余家而存在的，她亦對於自己除「長輩」以外的身份一無所知，故此她一直極力維護自己的「長輩」身份，無論是街邊的流氓或是她的「後輩」，只要有人對她不規矩、不禮貌，或者嘲笑她是個年輕的小姑娘，她都認爲這是對她「長輩」身份的不尊重、不認同而出手教訓。由此可見，程帶男利用拳頭作爲捍衛自己身份尊嚴的最有力武器，同時也向主流社會對「長輩」年齡想像的定型化進行反擊。

全片與程帶男產生最大的衝突的角色是余正全的兒子余滔。余滔在香港讀書，行爲及思想均十分洋化，連說話都是中英文夾雜。當他回到省城度假，見到面前常常擺出「長輩」架子教訓他的「二叔婆」，竟然是個與自己年齡相若的小姑娘，他實在無法接受自己是她「侄孫」這個荒謬事實，於是常常夥同同學戲弄程帶男，例如帶「二叔婆」參加化妝舞會、教她唱時代曲、故意用她聽不懂的英語罵她等等，二人因此變成一對鬥氣冤家。沒想到余滔的連番戲弄，無意中竟然讓程帶男意識到自己除「長輩」以外的真正性別身份。程帶男本來只是個來自鄉下，自幼跟隨父親跑江湖賣武的小姑娘，她對省城的花花世界一切都不理解；電影有一場講余滔帶「二叔婆」去市集買花布，程帶男就像劉姥姥走進大觀園，對一切所見所聞，例如「碌碌車」、霓虹光管、胭脂水粉、珠寶首飾……等都感到新鮮驚奇。而她最大的發現就是，原來每個省城女人都打扮得花枝招展，跟她藍布長衫、梳大髻的土裡土氣打扮不同。她爲了找到性別身份的集體認同，開始嘗試去改變自己的形象，以融入主流社會。當她燙了頭髮、換了旗袍、踏上高跟鞋



鞋以摩登艷女的形象走在大街之上，惹來途人駐足圍觀，連余滔也讚她”Very

Sexy”，她為全世界對她美麗外表的認同，表現得乍驚乍喜。當時就有幾個男途人以色迷迷的眼光打量程帶男，但今次令男性俯首屈膝的，不再是她的「長輩」身份，而是為了窺視她從旗袍內露出來的修長美腿。雖然這些男途人最終難免被程帶男飽以老拳，但程帶男在過程中開始意識到，只要脫掉了「長輩」外衣，自己還擁有年輕貌美的小姑娘身份；她正是在這些男性的視線之下，完成了她女性身份的自我確認。

但是程帶男還不能立即以另一種全新身份出現於人前，她還需要妥協於「長輩」身份多一陣子，因為此時余家的田契屋契都被三叔余威偷走了。在性別秩序之下，女性「長輩」應該是個受男性「後輩」保護的對象，然而在危急關頭，程帶男見自己幾位「侄兒」都是年邁衰翁，而余滔又不成氣候，她還是挺身而出，去盡「長輩」的義務，出手教訓三叔。沒想到程帶男並非三叔的對手，反而失手被擒，還被三叔逼著簽字將遺產轉讓。此時幸得余正全及時趕到，將三叔打敗，她才得以脫身。無論之前劇情交代余正全平時如何對「二孀母」畢恭畢敬、程帶男的拳頭又曾打倒過多少男子漢，在劉家良設計的這一場十分鐘高潮戲裡，余正全不但盡顯非凡武功，更以「後輩」的身份拯救余家財產、保護「二孀母」，還對三叔曉以大義，令三叔覺悟前非；程帶男的身份由主體退居到客體的地位，真正的勝利者屬於余正全，他才是將「忠」、「孝」、「武德」這幾種男性傳統文化核心集於一身的焦點，直接顯示了男性權威。

余正全打敗了三叔，余家的財產順理成章歸還余正全手上。程帶男見余老爺的遺願已經完成，大聲宣佈：「我已經功德圓滿，以後都不做你們的長輩！」這句擲地有聲的說話由程帶男口中說出來，沒有半點猶疑、哀怨和不捨。回顧之前程帶男在電影中的身份：余老爺的婢女、填房，余正全的「二孀母」、余滔的「二叔婆」，全部都是由余家賦予的，她的存在似乎只為了履行余老爺的遺願，是余家的附庸。如今，當程帶男失去「長輩」的身份之後，她會失去存在的價值嗎？她將何去何從呢？電影的最後一場，余滔在大街上見到程帶男變成一個金髮洋裝麗人，忍不住叫了一句：「二叔婆」，可是程帶男已經不再承認自己是余滔「二叔婆」的身份了，她似笑非笑地用英語回了余滔一句：“No, my name is Suzie”！程帶男離開余家、拋棄了「長輩」的身份後，竟然



由一個傳統的中國女性，蛻變成一個講英語的金髮洋妞，與她之前在化妝舞會的打扮同出一轍，恐怕不光是余滔大吃一驚，也超出了觀眾的想像。其實這個結局，比余正全打敗三叔的情節，更明確凸顯本片的男性主導思想。因為在傳統的男性父權社會觀念裡面，女性只能擁有「女兒」、「妻子」、「母親」的角色，從來就沒有自我身份，所以男性又如何去認同一個曾經嫁入余家的「長輩」，竟然背棄了中國傳統「從一而終」的女性美德，去自主建構自我身份？因此，劉家良特意安排程帶男變成一個與中國傳統國籍、種族、文化、語言完全脫根的金髮洋妞，進一步確認了在男性父權權威的視角之下，程帶男被摒棄於男性主流社會之外的邊緣性別身份。

本片的背景雖設定於民初的廣州，但上映於 1981 年，由此可見八十年代社會上男性主導的思想仍然濃厚。劉家良雖然憑《長輩》證明女性也適合拍功夫片，但仍然沒有突破只有男性才能維護功夫傳統的思想。扮演「長輩」的惠英紅雖是全片的唯一女性角色，佔戲亦最重，又以多個造型出現，搶盡風頭，但看電影片頭字幕及電影海報演員表，劉家良的名字都排在惠英紅之前，似乎已經暗示了誰才是主導全片的真正權威了。

六、 結論

二十五年前，當惠英紅從關德興師傅手上接過第一屆香港電影金像獎最佳女主角獎座的時候，相信連她自己也始料不及，在《長輩》這部她「打女」生涯的代表作裡，由她所扮演的虛構人物程帶男，竟然與她本人的性別身份建構過程遙相呼應，甚至預示了她的一生。「惠英紅」與「程帶男」，兩個都擁有巾幗英雄味道的名字，她們一個「賣舞」，一個「賣武」，都是自幼就出來跑江湖謀生的少女，背負起應該由男性所扮演的「賺錢養家」角色。程帶男在當余老爺婢女的時候，一句對白都沒有，就像惠英紅剛加入電影圈，要服從於導演／師父劉家良的指揮，「日日都匿埋喊」的情況一樣，彼此在男性權威面前都喪失了女性的「話語權」，只能以沉默或哭泣作為消極的反抗。後來，惠英紅的「打女」身份，是由劉家良慢慢一招一式按著她的才藝與長處塑造出來的，而程帶男的「長輩」身份，則是為報恩下嫁余老爺做填房而擁有的，「打女」與「長輩」的身份建構過程，都是由代表權威的男性所施予及定義的，也間接肯定了她們的自我價值。

無論被標籤為「打女」或「長輩」，都只是將惠英紅及程帶男自我性別身份掩飾，令一般人（尤其是男性）誤信這是她們自我身份的真實反映。由於性別身份建構是一個不斷變更的過程，而這些變更又與女性的心境同步進行，因此當她們意識到自己除了「打女」及「長輩」的身份以外，還

可以擁有決定自我性別身份建構能力的時候，程帶男脫掉「長輩」的外衣，換上露出修長美腿的旗袍，惠英紅擺脫「打女」形象，為《花花公子》雜誌中文版拍了一輯裸體寫真，她們不約而同都企圖通過展現自己的身體，在主流社會的男性視線之下找到自我女性身份的認同。當她們「功德圓滿」地確認了自我的性別身份之後，程帶男從「長輩」脫胎成金髮洋妞，惠英紅從「打女」蛻變成「非典型」母親，雖然這些全新的性別身份都是由她們自己所選擇建構的，但卻不是傳統的男性父權社會觀念裡面所認同女性應該扮演的性別角色，因此進一步確認了在男性父權權威的規範之下，程帶男與惠英紅被摒棄於男性主流社會之外的性別身份。

然而，程帶男始終是個虛構人物，隨著電影落幕，她的故事也跟著落幕，只剩下扮演她的人，在男性主導的現實環境裡苦苦掙扎求存。從上文研究結果顯示，雖然惠英紅一直非常努力地應付著男性普遍對所謂良好或正常女性的要求，但她銀幕前後性別身份所存在著的嚴重差距——剛強硬朗的「打女」與繡花燒飯的「傳統女性」、「母親」與「單身女性」，令她一直好像處於左右為難的夾縫中，為內心的追求與外在的要求所產生的矛盾而無所適從，甚至疲於奔命。如果惠英紅只是一個普通女性，否定她性別身份的，不過是生活圈子裡需要緊密接觸的一小撮人；但她的職業身份卻造就了她成為一個公眾人物，可能大部份時間需要忍受無數不認識的「觀眾」在背後的批評及指指點點¹⁸，她作為女性所面對的壓力之大，真是不足為外人道。

總括來說，惠英紅雖然曾經努力地為洗脫「打女」形象而不斷反抗及尋求新的角色，但她的最終目的只是要求她的自我性別身份被現存社會規範所承認，而不是超越規範、建立自我。無論惠英紅渴望得到的只是可樂薯條，還是「明星」身份，甚至是一個「好男人」，這種種必須依賴男性定義而完成的心願，一點一滴的累積起來，無形中令她不自覺地內化了父權文化的價值觀，並且深信女性的自我價值必須由男性所賦予。誠然，惠英紅的觀念沒有對錯之分，但她如果能停止以男性的庸俗價值觀來衡量自己，嘗試從個人眼光出發去建立內在肯定，突破規範、我行我素地表現女性最真、最自然的一面，成功將自己蛻變成一個有尊嚴、有決定自我性別身份能力的主體的時候，面前等待著她的，將會是一片比現在更美好、更廣闊無邊的天空。

¹⁸ 惠英紅曾自言十分害怕上街時被人認出：「我平日好深閨唔鍾意出街，出親街都例牌睇雜誌用嘢遮住個樣唔使俾人認出。」（〈英紅本色〉，香港：《3週刊》第337期，2006年3月25日）

七、 研究反思

直到現在，我還是很深刻地記得若干年前第一次見到惠英紅的情景。那時候，我不敢跟她說話打招呼，連走路也不敢經過她身邊，因為我心裡對她有一種莫名的害怕：她是不是很兇呢？要是我講錯了說話，一言不合，她會不會動手打我呢？經過一段日子之後，彼此熟絡了，我發現她略帶外省口音的聲線嬌滴滴的，談吐溫文，句句說話「唔該前，唔該後」，舉手投足也很有女性味道，連抽煙的神態都是那麼優雅，完全不是我最初想像那種悍婦。那麼，到底為什麼在我當年還不認識她的時候，竟然產生她會動手打我的直覺呢？原來，我這種印象，都是從她主演的大部份「打打殺殺」電影而來的。從那一刻開始，我對身邊的演員都留上了心，逐漸明白每個演員都是擁有不同形象、不同人生經歷的獨立個體，不一定與其幕前形象劃上等號，由此引發我對研究演員銀幕前後性別身份的莫大興趣。

記得去年比較多見到惠英紅的日子，正是她有份參演的電視劇《鐵血保鏢》面世的時候，裡面她又是飾演一個巾幗不讓鬚眉的鏢局女教頭；雖然只是戲份不多的配角，還是讓電視觀眾留下了非常深刻的印象。有一天，我親眼見到很多影迷要求跟她拍照及簽名留念，忽然產生了一種很奇怪的念頭：以惠英紅的演技與付出過的努力，她得到的，是不是應該要比現在多許多許多呢？如果張艾嘉、張曼玉、林青霞，甚至鄭秀文、楊千嬅等女演員都紛紛成為電影研究者的對象，為什麼二十多年前曾經在功夫片世界裡與男性分庭抗禮的惠英紅沒有資格走進學術殿堂？憑著這股傻勁，我決定研究惠英紅銀幕前後精彩而豐富的經歷，沒想到她非常爽快地一口答應協助我提供資料，我就是這樣把題目敲定了。

我知道雖然我曾經多次嘗試解釋，惠英紅都不明白我到底在做些什麼，也搞不清楚我的訪談性質跟普通娛樂記者所做的有什麼分別，不過沒關係，她還是一樣的鼓勵與認同我，而且盡最大努力跟我配合。記得去年五月初跟她做訪問的時間，她正在 TVB 日以繼夜趕拍最辛苦的古裝劇，別聽她在訪談中思路清晰、對答如流，其實她當時已經連續兩天兩夜沒有睡過覺了，但是她依然記得曾經對我作出的承諾，她就是這種「說得出，做得到」的豪爽女性，我欠她這筆「人情債」，真是無以為報。

為了做好這次研究，我曾經下過一番苦功去搜尋惠英紅早期做過的報章、雜誌訪問，其中讀到一篇她談及在片場拍戲時所受到的對待，我心裡忽然湧起一陣慚愧。因為，在片場這種「烏煙瘴氣」的地方，工作人員對女性講粗口、男演員在女演員面前換褲子等行爲，其實根本就是見怪不怪的事情，沒有女性（包括我自己）會產生被「性騷擾」的感覺，當然更不會因

此而懷疑自己的女性身份。可是，為什麼惠英紅卻這樣介意呢？我覺得在拍戲的環境裡，她有一種我們沒有的意識，就是女性的尊嚴是不可以被隨意踐踏和侵犯的。因此，她無法強迫自己裝聾作啞，裝作什麼都聽不見、看不到，反而嘗試對這種約定俗成的觀念作出抗衡。或者惠英紅的努力，改變不了大環境，但至少可以讓我這個曾經同樣在片場工作過的女性深思：在電影圈裡，無論台前幕後，男性與女性要做到平起平坐、男性真正懂得尊重女性，到底還要走多長的一段路？

我從不否認非常欣賞惠英紅，因為在銀幕上，她是個敬業與專業的好演員，銀幕下的她，自信、爽朗、率真、不拘小節，是我心目中的模範女性。前幾天我剛跟她通過電話，聽著她嘩啦嘩啦不停地說話的聲音，我覺得她好像比以前活得更輕鬆自在，所以，在論文裡一直以冷眼旁觀的研究者姿態出現的我，在結尾還是忍不住送她一句祝福，希望「面前等待著她的，將會是一片比現在更美好、更廣闊無邊的天空」。

八、參考書目

- Bonner, F.G. (ed.) (1992): *Imaging Women – Culture Representation & Gender*. London: Polity Press
- Weitz, R. (1998): *The Politics of Women's Bodies*. New York: Oxford University Press
- Letheby G. (2003): *Feminist Research in Theory and Practice*. Open University Press
- 第四屆香港國際電影節《香港功夫電影研究》，香港：市政局出版，1980
- 周華山著，《解構香港電影》，香港：青文文化事業出版，1990
- 第五屆香港國際電影節《香港武俠電影研究》(1945-1980) (修訂本)，香港：康樂及文化事務署出版，1996
- 簡瑛瑛主編，《認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像》，台灣：立緒文化事業有限公司出版，1997
- 石琪著，《石琪影話集——十八般武藝（上）》，香港：次文化堂出版，1999
- 第八屆香港國際電影節《七十年代香港電影研究》(修訂本)，香港：康樂及文化事務署出版，2002
- 吳昊主編，《邵氏光影系列：武俠·功夫片》，香港：三聯書店出版，2004
- 吳昊主編，《邵氏光影系列：百美千嬌》，香港：三聯書店出版，2004
- 游靜著，《性／別光影》，香港：香港電影評論學會，2005年