

# 想像香港的一種方式

• 羅 崗

## 一

香港——一個有「城籍」而無「國籍」的地方，如何才能找到自己的位置？香港人怎樣建立起屬於自己的社會、文化的認同感？這裏存在着難以克服的悖論：一方面力圖強調「香港」區別於「現代民族國家」的特殊的「城市身份認同」，另一方面則仍需運用「現代民族國家」的構造方式來建構自己的「身份認同」。

在香港，「身份認同」之所以至今依然是一個觸目的問題，不僅因為它一百多年的歷史主線是由外來殖民者與本土被殖民者之間的衝突、妥協、抵抗和交融共同書寫的，也不單由於它近二十年來社會情勢的變化貫穿於「回歸」祖國的喜悅與「大限」來臨的惶恐之中，更重要的是，在以現代民族國家作為基本規劃單位的世界版圖上，香港——如小說家西西所說——一個有「城籍」而無「國籍」的地方<sup>①</sup>，如何才能找到自己的位置？也即香港人在獨特的歷史境遇中，是怎樣建立起屬於自己的社會、文化乃至生命的認同感？正如有論者指出的那樣，香港可能以「城市」的姿態來抵禦、戲弄以「鄉土」為主要表徵的強勢「國家」想像。王德威就把香港視為「以一個城市的立場，與鄉土／國家 (country/country) 的論述展開了近半個世紀的拉鋸」<sup>②</sup>。的確，香港在很大程度上是通過與「國家」（無論是英國還是中國）

的關係來界定自身的，這就決定了所謂「香港身份」的形成仍然必須依靠「現代民族國家」的想像方式。很顯然，這裏存在着難以克服的悖論：一方面力圖強調「香港」區別於「現代民族國家」的特殊的「城市身份認同」(Urban-Identities)，另一方面則仍需運用「現代民族國家」的構造方式來建構自己的「身份認同」。那麼，兩者之間的矛盾是如何克服的呢？或者換一種更低調的說法，這種弔詭的狀態以何種面貌得以呈現呢？

按照安德森 (Benedict Anderson) 的理論，現代民族國家「認同感」的形成端賴於「想像的共同體」的催生。而以「大眾文學」為標誌的印刷資本主義，在以想像性的方式建構「共同體」時發揮了至關緊要的作用，因為它們提供了聯結「共同體」必須的「共時性」的時間意識。在一個有效的時空範圍內，雖然人們大都素未謀面，但某種「共同體」的休戚與共感，仍然可以透過傳播媒介——特別是想像性的如「小說」與「報紙」這樣的「文藝」方式——塑

\* 本文的主體部分完成於2001年3月在香港浸會大學中文系訪學期間，特此致謝。

造出來。譬如，「一個美國人一生所遇見的，或是知道姓名的美國同胞，不會超過小小的一群人。他不知道其他的美國人隨時在幹甚麼，然而他卻有完全的把握去相信，雖然沒名沒姓，這些人必然和他一樣同時在默默地幹着他們的事情」，由此關於「美國」的想像就自然地浮現出來了<sup>③</sup>。作為東南亞問題的研究專家，安德森在論述裏也以印度尼西亞為例加以說明，而且特別突出了「報紙連載小說」在印尼國族認同感形成過程中所發揮的作用。

具體到與印尼同屬東南亞的香港，這種「想像方式」又是如何體現出來的呢？它的「大眾文學」的載體又展示出怎樣獨特的形態呢？王德威作了一個有趣的觀察，在〈香港——一座城市的故事〉中，他從「傾城」到「失城」，羅列了一個又一個關於這座城市的故事，從張愛玲到黃碧雲，她（他）們作為這座城市的「說故事的人」，「為香港說各式各樣的故事，是『說出』香港存在，延續意義的重要手段」<sup>④</sup>。講故事的方式有很多種，既可以像西西那樣如書寫童話般營造「浮城」世界，也能夠似也斯、董啟章那般讓敘述穿行在「記憶」和「虛構」之間，更可能如黃碧雲，在血肉模糊、遍體鱗傷的情欲創痛中迸發出「失城」的哀鳴，還有似心猿的《狂城亂馬》，用文字溝通和呼應電影／電視／漫畫等多種媒體，滑稽性地挪用武俠、黑幫、偵探、鬧劇和黑色喜劇的技巧程式，營造出「大限」來臨之際一座城市「狂」「亂」交加的「嘉年華」圖景，而文本本身的混亂嘈雜，也有意無意地對應着這座城市內在的動盪和活力。

這裏最值得注意的是心猿的《狂城亂馬》，它展露出的多種媒體間的互動（艾慕杜華 [Pedro Almodovar] 的電影

加日本鬼馬漫畫式的小說），以及反諷地運用香港人耳熟能詳的電影、電視「橋段」（主人公老馬是對吳宇森英雄片主角「小馬哥」的拙劣「盜版」），恰恰提示了新型視覺「媒體」（電影、電視等）在構建城市文化身份時的作用。阿帕杜萊 (Arjun Appadura) 在某種程度上發展了安德森的理論，他指出在大眾傳媒的時代，「想像力」和「媒體辨識力」是新種族景觀構成和移居的重要條件。他指出<sup>⑤</sup>：

媒體景觀……總是傾向於以形象為中心以敘事為基礎來描繪現實世界，它們用來款待消費者而且也是用來改造他們的節目，是構造想像的生活——既是消費者自己的想像的生活，也是異國他鄉的別人的想像的生活——所需要的各種原料，如人物形象、故事情節和文本形式。這些節目能夠而且確實把各種風馬牛不相及的東西拼湊成晦澀曖昧的，但又是人們賴以生存的隱喻，因為它們有助於構造有關他者的敘事，以及有關可能的生活的元敘事與幻覺，這些東西有可能進一步激發佔有和流動的欲望。

譬如電影作為香港最具影響的文化樣式和媒體景觀，是如何參與構建「香港意識」的？它寄託了怎樣的文化情感和文化想像？李歐梵把香港電影看作是「對普通香港居民和觀眾的集體『政治無意識』（以商業產品的形式）作出公共表述」。他曾指出成龍的《A計劃》和《A計劃續集》在娛樂之外大有深意，因為「當1997年中國重新接管香港的時刻日漸逼近之時，它建構了有關殖民地香港的歷史傳奇」，成龍扮演的「香港警察」在電影中游走於洋人、滿清官員、革命黨人和普通百姓等各

電影如何參與構建「香港意識」？李歐梵把香港電影看作是「對普通香港居民和觀眾的集體『政治無意識』作出公共表述」。他指出《A計劃》中成龍扮演的「香港警察」在電影中游走於洋人、滿清官員、革命黨人和普通百姓等各種勢力之間，在1997年中國重新接管香港之時，建構了有關殖民地香港的歷史傳奇。

種勢力之間，象徵性地指認和確證了「香港」的現實處境<sup>⑥</sup>。甚至在王家衛具有「後現代風格」的《春光乍泄》中，李歐梵也能從發生在阿根廷的一個關於同性戀的故事裏，讀出「九七之後」香港人巨大的焦慮<sup>⑦</sup>：

港台的許多導演都有引用其他導演作品的習慣。而就我看來，其影像背後帶動的是一種情緒，不只是同性戀的情緒，不只是身體肉欲的情緒，還有深深的失落和對於時間觀念的無可奈何。在影片中主人公反覆叨念的一句話就是「從頭來過」，可是他們自己也知道這是不可能的，時間不可能倒流。……王家衛運用了一種非常獨特的手法：表面上是極為商品化的攝影技巧，拼命使用各種形象，甚至玩弄彩色與黑白之間的關係。我曾經試圖借片中的彩色或黑白鏡頭把整個故事情節的起伏連接起來，但是發覺連不上；我又試圖把彩色或黑白鏡頭與人物的感情聯繫起來，也是徒勞。後來我想，也許這部電影本意並不在此，如果我們能夠用黑白或是彩色區分、連貫故事情節、人物感情，那麼我們就重新墮入傳統的欣賞習慣之中。王家衛電影的挑戰性就在於他把種種後現代主義的手法全部呈現在我們面前，然而它們所帶動的情感，又不見得是所謂後現代理論中提出的東西，後現代理論已經不注重所謂「真情」。但是片中兩個男人的感情也並非完全是虛假的，值得注意的是如何用後現代的形象帶出真的感情。我個人覺得這種感情是與香港密切相關的，片中對白用廣東話，而且內容與1997有關。在後現代的年代中，人失落於異邦，你可以用「失落」、「異化」等等理論名詞來概括，但是我覺得這種感情

還是與現實中部分生活在香港的人們直接相關。換言之，真情可能已經被肢解了，此時我們不可能寫出完美的「大團圓」的故事，但是就在已被肢解的片斷中，還是可以表現出一點真情的存在。

應該說，《A計劃》和《春光乍泄》是完全不同類型的電影，而成龍和王家衛也確實代表了香港電影發展的兩種迥異的面向（有趣的是，他們同時也是香港電影在跨國電影市場的「象徵符號」）。也許從表面上看，他們的作品遵循着不同的藝術和商業邏輯，然而在更深層次卻可能受到共同的文化邏輯所制約。這個文化邏輯就如李歐梵所言，正是出於對「香港意識」和「香港身份」的探求，香港電影藉其敘述和影像參與了對「香港」的想像性締造。

當代理論不斷地提醒人們，重要的不是話語講述的時代，而是講述話語的時代。在這種講述的過程中，發言的主體位置往往潛沉為文本脈絡的「無意識」。所謂「想像性締造」便突顯了「香港」在殖民歷史中的特殊處境。借用周蕾的說法，它是一個處在「家國之外」、寄身於國族邊緣的特殊社群：「處於英國中國之間，香港的後殖民境況具有雙重的不可能性——香港將不可能屈服於中國民族主義／本土主義的再度君臨，正如它過去不可能屈服於英國的殖民主義一樣」<sup>⑧</sup>。對應於這種後殖民的處境，我們很容易聯想起西西對經典故事《灰闌記》的質疑和重寫。她的〈肥土鎮灰闌記〉<sup>⑨</sup>依然沿襲傳統的情節，兩個婦人爭奪一個孩子，但和傳統的處理手法不同的是，倘若人們一直聽到的只是這兩個婦人嘮嘮叨叨地在包黑子面前陳述她們擁有孩子的理由，那麼我們為甚麼不能

《A計劃》和《春光乍泄》是完全不同類型的電影，成龍和王家衛也確實代表了香港電影兩種迥異的藝術和商業邏輯，但在更深層次卻可能受到共同的文化邏輯所制約。這個文化邏輯正是出於對「香港意識」和「香港身份」的探求，香港電影藉其敘述和影像參與了對「香港」的想像性締造。

進一步傾聽這個孩子自己的聲音呢？就像黃子平指出的那樣<sup>②</sup>：

如果讓灰闌中的五歲孩童，說說他的意願，說說他所知道的一切，事情又將如何了結？大人先生們會給黃口小兒「發言權」麼？小孩子敢在公堂上開口說話麼？不說白不說，說了也白說？即便他一言不發，任人擺布，擱在石灰圈裏充當拔河用的「繩子」，難道小腦袋瓜子裏，就毫無感覺，毫無所思？這便是西西（攜帶她所處的歷史時空），向古老故事提出的質詢。

儘管黃子平在這篇文章中並沒有討論「香港意識」的問題，但正如他自己所說，有時候「書的正文平平無奇，註腳或章節附註裏卻掩藏了或泄露了真正令人感興趣的東西」<sup>③</sup>。在這裏，括弧裏的「攜帶她所處的歷史時空」一句尤其關鍵，它表明黃子平同樣意識到西西之所以如此質詢和重寫《灰闌記》，既不是為了顯示「故事新編」的才能，也並非炫耀「敘述視角」的多變，而是來自於她所處的特殊「歷史時空」。一般認為，西西筆下的「肥土鎮」喻指着「香港」，很顯然，〈肥土鎮灰闌記〉把「敘述」的權威賦予給開口說話、並且滔滔不絕的五歲孩童「馬壽郎」，爭取的自然是在身處「夾縫」中的「香港」發聲的可能，進而暗示了「香港身份」和「香港意識」的創製與「主體」的發言位置密切相關。

## 二

這也是為甚麼一位日本學者藤井省三在「香港文學，日本視野」的討論中<sup>④</sup>，同樣會用「香港意識」來論述李碧華的小說《胭脂扣》的原因。他說<sup>⑤</sup>：

這部小說並非重演「傳統的愛情故事」，香港意識的創造這個「變奏」方是主題。五十年前的愛情悲劇作為香港意識的延長被重新記憶，方與80年代聯繫起來。小說《胭脂扣》讓80年代的讀者記憶30年代的香港，藉此創造出香港意識的五十年歷史。

《胭脂扣》的確相當自覺地處理了「香港身份」的問題，無論在小說（1985）還是電影（1988）中，「1997」都是一個祛除不了的陰翳。然而，也恰恰因為「1997」的存在，使得回顧過去的敘述獲得了意義，甚至在「歷史」與「未來」之間構成了某種難以言傳的隱秘聯繫，從而使「現在」變得不那樣令人無法捉摸。譬如藤井省三由此生發的對「香港人」意識的論述，就很清楚地表明了這點。不過在我看來，這個在陰影籠罩下的故事，暴露出或者說凸現了的其實不是「香港身份」的完成，而是「香港意識」的危機。它有意讓香港五十多年的歷史脈絡在生／死、人／鬼、陰間／陽世、過去／現在、幻想／現實……的一系列並置中呈現出來，李碧華和關錦鵬都試圖表達歷史的激情無法救贖現實的平庸。這不是一部「懷舊電影」（nostalgia film）——電影中阿楚有一句反諷的台詞：「要麼是懷舊，要麼是扮鬼」。——但「懷舊」的情緒在其中發揮了相當關鍵的作用<sup>⑥</sup>。

詹明信（Fredric Jameson）把「懷舊電影」看作是後現代主義文化邏輯的一個重要症候。他認為這種「催眠性的新美學模式」從根本上暴露了後現代主義的「懷舊」藝術語言和真正的歷史性不相容的矛盾，「然而，矛盾將這個模式推入一種複雜、有趣的新形式創新之中，我們明白，懷舊電影絕不是歷史

李碧華的小說《胭脂扣》相當自覺地處理了「香港身份」的問題，無論在小說還是電影中，「1997」都是一個祛除不了的陰翳。這個故事凸現了「香港意識」的危機，表達歷史的激情無法救贖現實的平庸，「要麼是懷舊，要麼是扮鬼」。

詹明信把「懷舊電影」看作是後現代主義文化邏輯的重要症候。他認為這種「催眠性的新美學模式」從根本上暴露了後現代主義的「懷舊」藝術語言和真正的歷史性不相容的矛盾。懷舊電影的動機不是對歷史的追溯，它其實完成了對歷史的轉換，即將活生生的「歷史圖景」凝固為銀幕上可供觀瞻的「斑斕表象」。

內容的某種舊式『再現』；懷舊電影藉着風格寓意去處理『過去』，藉着意象光滑的特質去傳達『過去』，藉着時尚的屬性，去表現1930或50年代的特色。……因此，電影裏的一切事物一起在抹除正式的當代形象，使得觀眾可以接受敘述是架設在永恆的30年代裏，超越真正的歷史時間。這種藉着擬像的藝術語言，或恣仿 (pastiche) 固定的過去形象來處理現在的方式，使得現在的事實和現在歷史的開放性具有一種光滑幻像的符咒和距離。懷舊電影的動機不是對歷史的追溯，它其實完成了一種對歷史的轉換，即將活生生的「歷史圖景」凝固為銀幕上可供觀瞻的「斑斕表象」。(用詹明信的話來說，就是「將1950年代的事實轉換成一個截然不同的東西——『五十年代』——來再現」。) 因此，「懷舊」是「作為對於失去我們的歷史性，以及我們活過正在經驗的歷史的可能性，積極營造出來的一個徵狀」<sup>⑥</sup>。

如果「懷舊」確如詹明信所言，是歷史感匱乏的表現，它只不過「展示了這樣一個處境：我們似乎愈來愈無法塑造對我們當前經驗的表現」，那麼《胭脂扣》希望藉「懷舊」來重構香港50年的歷史，豈不是南轅北轍？即使完全不管詹明信的理論，當《胭脂扣》式的「懷舊」成為一種時尚時，其實也對香港歷史提出了一個個嚴峻問題：有甚麼「舊」可「懷」？憑甚麼來「懷舊」？是否有「舊」可「懷」？……電影中起關鍵作用的是一件「信物」：十二少送給如花的胭脂盒，它同時也是一件「舊物」。正是這件「信物／舊物」的存在，似乎將生和死、人與鬼、陰間和陽世、過去與現在、幻想和現實重新聯結起來，從而提供了對於香港歷史的完滿想像。可是像所有的「信物」一

樣，「胭脂盒」代表兩人的誓約和信任，但也像所有關於過去的寓言一樣，「信物／舊物」也象徵着它紀念的人和物的消失。如花這五十多年前的香港女兒，回到她的塘西「舊地」才發現它早已瓦解，更發現伴隨她五十多年的「信物／舊物」，不過是一件時間的殘骸<sup>⑦</sup>。作為一種時間的操縱方式和幻想物件，「懷舊」對所謂「香港意識的創造」起到的恐怕更多的是動搖和消解的作用。《胭脂扣》中塘西名妓如花這一番出入陰陽、混淆生死的「奇遇」，又表達了怎樣一種身份認同的危機，以及因歷史和現實脫節而帶來的匱乏和焦慮呢？

的確，「焦慮」構成了《胭脂扣》的基調，甚至可以說它就是一個關於「焦慮」以及如何試圖克服「焦慮」的故事。在小說中，如花帶着明顯的焦慮登場。且來看看李碧華是怎樣描繪的：

「……真奇怪。我興致奇高，一半因為她的美貌，一半因為她的焦慮。」

「我打量她。眉宇之間，不是不帶風情，不過因為焦慮，暫時不使出來。」

這是袁永定眼中的「如花」。透過敘述者來呈現如花尋找情人而不得的焦慮，不僅出於敘述視角的考慮，更重要的是顯示出一種焦慮的「傳遞」過程。我們很快就看到了如花對失蹤情人的焦慮是如何轉化為袁永定對失去歷史的焦慮。他的任務是雙重的，一方面要為如花尋找失散多年的情人，另一方面則需要證實如花的身份以及簇擁着這一身份的謎一般的歷史。然而，無論是在圖書館查找資料，還是在骨董店翻檢舊物，他所要尋找的一切都像是透過指縫的光線，似乎看得見，卻怎麼也摸不着。

根據精神分析學的理論，焦慮是

一種積極的心理狀態。佛洛伊德認為，焦慮是對某種未然的危險而言的，而且總是伴隨着各種宣泄排遣的方式：「真正的焦慮或恐懼在我們看來是十分自然，合情合理的，我們應該稱之為對外來危險的預感的一種反應，預感到正在期待着或是預測的一種傷害。」<sup>⑧</sup>因此，「焦慮」最終導向的是對這種心理狀態的「想像性」解決：或滿足，或宣泄，或轉移……當然也包括適當的壓抑。《胭脂扣》在故事層面彷彿完整地展示了這個過程：雖然是失望代替了焦慮，不過泛黃的歷史畢竟填補了現實的空白；尋找的結果也許不那麼令人滿意，不過畢竟確證了一段真實的存在。尤其值得玩味的是在這一過程中幾次微妙的「置換」，首先是如花情感的焦慮（她和十二少同時殉情，卻沒能和情人在陰間相聚），轉化為袁永定歷史的焦慮（他查找不到任何有關塘西妓女的資料），同時這種歷史的焦慮又不知不覺地和他情感的焦慮糾纏在一起（他對如花隱秘的欲望以及與女友阿楚關係緊張），然而，隨着歷史的焦慮漸漸得到緩解（袁永定找到越來越多的線索和材料），所有的不幸都逐步集中到「過去」（事實的真相是，如花和十二少不是殉情，而是「謀殺」；十二少苟活至今，淪落片場，形同乞丐，「愛情」神話就此終結），現實卻藉此全身而退（袁永定不單了解了歷史，並且重新獲得了阿楚的愛情）。難怪故事結束時，袁永定要扔掉那個象徵「過去」的胭脂盒，因為他在故事裏已經想像性地解決了對過去的焦慮。

不過，故事結束的地方，恰恰是問題開始的時候。這種把一切都歸於「過去」的作法，是否解決了「現實」的焦慮呢？福柯（Michel Foucault）在他的早期著作《心智疾病與人格》（*Mental Ill-*

*ness and Psychology*）中曾專門研究過作為一種「基礎體驗」的「焦慮」，他在很大程度上發展和修正了精神分析關於「焦慮」的理論。首先，福柯解釋說，心理分析所談的「退化」並不是墜落到過去之中，而是以過去來取代無法承受的現在，它其實是一項有意的逃避策略：「與其說是回返，毋寧說是求援。」於是我們可以反過來說，這是過去走向現在，作為它病態的出路。接下來的問題在於，這個原初的體驗和現在的體驗有甚麼樣的共同特徵，可以使它和現在相合呢？同時，矛盾並未被這種逃避手段消除，正好相反，它反而因此加深：這便是心理分析角度之下的「病態」。任何人都可能遭遇到矛盾的情境，但並非所有人都作出荒謬的解決：「在一位正常人體會到矛盾情境的地方，病人所得到的卻是本身即為矛盾的體驗；前者的體驗對矛盾開放，後者則封閉其中。」相對於「恐懼」是對外在危險的反應，福柯指出，這個內在矛盾體驗的感情特質即為「焦慮」<sup>⑨</sup>。

作為一種內在的矛盾體驗，《胭脂扣》的「焦慮」正如福柯所言，「是以過去來取代無法承受的現在」，它尋求的是一種「病態的出路」，表面上得到舒解的「焦慮」其實沉潛為更深的困境。周蕾曾說：「《胭脂扣》小說和電影拼讀，將會帶來更大的樂趣」，但她還是強調了兩者的區別，「電影中其實亦有運用電影語言來營造懷舊，但對於古今拼湊所帶來的反省，相信要比小說來得深刻」<sup>⑩</sup>。而我以為，小說和電影構成的是一種特殊的相互生產的關係。小說由於敘述視角的限制，故事一直在現在時態中展開，「過去」經由轉述才得以呈現，所以，現實與過去的並置雖然有時在不經意間會削弱「懷舊」情調的逼真感，但卻以文字創造出

《胭脂扣》小說由於敘述視角的限制，故事一直在現在時態中展開，「過去」經由轉述才得以呈現，所以，現實與過去的並置有時在不經意間會削弱「懷舊」情調的逼真感。電影則由限制性視角拓展為全知性視角，直接用華麗的影像來構築過去色彩斑斕的圖景，極大地增強了「懷舊」的氛圍。

《胭脂扣》中戀物癖式的懷舊轉化為大眾消費主義的意識形態，每個人都身陷其中，無法找到歷史、自我和主體的位置。它深刻地質疑了在「香港意識」的創製過程中可能潛藏的「新本質論」和「同質化」的傾向：有沒有純而又純的「香港人」？可不可能建構起只屬於「香港」的歷史？

更大的「想像空間」；電影則由限制性視角拓展為全知性視角，直接用華麗的影像來構築過去色彩斑斕的圖景，正好填補了那個想像的空間，極大地增強了「懷舊」的氛圍。毛尖在討論《胭脂扣》時相當敏銳地發現<sup>20</sup>：

影片開始採用的是完全寫實的手法，逕直大段敘寫如花和十二少的初識和定情。正當故事似乎漸入佳境，即將迎來第一個敘述高潮時，卻戛然而止，轉入另一敘事線索。其後如花和十二少的故事便以閃回的方式予以補充交代，跳躍性的敘事省略了其間的許多細節，而單以一些散發着強烈的頹廢氣息的艷麗畫面直接衝擊觀眾的視覺，從而給這一故事增添了醉生夢死的色彩。

不過需要補充的是，這些畫面特別以戀物的姿態來營造過去的幻影。小到胭脂盒、鴉片煙具，大到花排、銅牀，還有粵劇唱段、塘西妓寨，以及演員的變妝扮相（梅豔芳／如花的男裝扮相，張國榮／十二少的戲裝扮相）……所有的這些都以「物」的形態出現，卻又脫離了「物」的軌迹，它們就像是所謂「滑動的能指」（signifier），作為觀眾的你無法準確地判斷這些符碼的內在含意（signified），但在夾雜着偷窺、意淫和想像性地佔有的觀影過程中，還是能夠隱約感覺到它們共同指向那個曖昧不清且又意義豐富的「過去」。

懷舊就是依靠這種「戀物」來發揮作用的。不妨借用迦達默爾（Hans-Georg Gadamer）對歷史意識的區分來說明——懷舊電影只是將歷史「美學化」，任何歷史物件「都成為鑒賞品評的古玩，任何場景都成為憑弔留連的古迹，歷史事件本身則成為一幕幕玩

弄光景的連台好戲」。這就是迦達默爾提出的將歷史距離化、客體化的「歷史意識」，不同於一種「不斷融入現在、作用於現在的」活的歷史記憶（即「時效性歷史意識」），在這樣的前提下，懷舊電影被視為是站在歷史的終點，將歷史看成一個「獨立於自己的客觀整體」、「並不指向任何屬於自己的世界觀或自我形象，而只是對已消逝的世界觀或自我形像的一種『模擬』甚至『諧擬』（Parody）」<sup>21</sup>。詹明信則把懷舊電影這種對歷史的態度稱之為「恣仿」（Parody），它不同於現代主義式的「戲仿」（Parody），是一種依循着後現代「過度真實」（hyper-reality）的「擬真的實踐」<sup>22</sup>。他進而指出，在後現代這樣一個無時空感、平面化的狀態中，懷舊影像不過是一連串由音樂、時尚、髮型、車輛造型等設計合成的消費品，供給無歷史感的主體進行歷史的消費。

在這裏，戀物癖式的懷舊轉化為大眾消費主義的意識形態，每個人都身陷其中，無法找到歷史、自我和主體的位置，就像如花那樣，在尋覓的過程中宿命般地迷失在紛繁變幻的都市空間裏<sup>23</sup>。

### 三

由《胭脂扣》引發的問題其實相當嚴重，它深刻地質疑了在「香港意識」的創製過程中可能潛藏的「新本質論」和「同質化」的傾向：有沒有純而又純的「香港人」？可不可能建構起只屬於「香港」的歷史？如果「香港意識」不是某種先在的抽象「本質」和給定的不變「地位」，而是必須加以「再現」的歷史情景和需要「想像」的主體位置，那麼就像一位香港文化研究者所說<sup>24</sup>：

這一特殊性一併提出，才能進一步揭示香港後殖民情況的多元性及複雜性。從而令本土的不同身份（工人、女人、同志、天台居民……），連帶他／她們的鬥爭史不致在「香港」的命名下被湮滅掉，甚至在「香港」這個我們必須認同的身份下解除其他身份的武裝。

的確，「身份認同」的政治由於階級、性別、種族和地域等諸多因素交織在一起，而且這些因素不是自然的「標識」，更應被視為社會化的「符號」，因此形成了它極其錯綜複雜的品格。這樣看來，「香港」的文化身份並非在殖民與反殖民的簡單二元對立中建立起來，實際上它涉及到一個由內部和外部、中心和邊緣、主體和客體等多重關係構築的權力場域。由於涉及到多重空間的位置，不妨說它構成了「身份的地理」(Geographies of Identity)：一種歷史性的位置，一個多重知識的交接點，一處辯證的地域，一個活動性的對抗場所。霍爾 (Stuart Hall) 在討論「文化身份」的問題時指出，「身份」不是自然生成的，而是經由文化塑造和建構出來的，並且在這個塑造和建構的過程中，「身份」因循着不同的歷史、文化、社會、政治和經濟的訴求，處於一種變更、移位、塗抹、同化和抵抗的「運動」狀態。他強調這樣的「文化身份」是「複數」的 (cultural identities)，是一種必須在不同的語境下加以「想像」和「再現」之物<sup>28</sup>。同樣，如果要開放出「香港意識」的多種可能性，容納來自各個階層，特別是弱勢群體的聲音，那麼就需要在新的背景下重新考量「殖民地經驗」，重新「想像」和「再現」香港、香港人和香港的歷史，而文學在這個過程中顯然可以發揮更大的作用。王德威在討論小說與中國的關係時，強調「小說中國」的

面向，即「小說之類的虛構模式，往往是我們想像，敘述『中國』的開端」<sup>29</sup>。同樣，「文學香港」也是藉文學敘述來重新「想像」香港的都市身份，重新建構香港的文化認同的一種重要方式。

這又牽涉到另一重微妙繁複的關係。法農 (Frantz Fanon) 在論述殖民地文化時說：「殖民主義不會滿足於僅僅控制某個民族以及掏空當地人民一切形式與內容的心智而已。出於某種不正常的邏輯，殖民主義轉向被壓迫人民的過去，將這個過去扭曲、破壞、摧毀。今天這種貶抑殖民前歷史的工作隱含着辯證的意義。」<sup>30</sup>他所謂「辯證的意義」，最常見的就是被殖民者對過去歷史的「鄉愁」和「嚮往」：「這種熱情的研究私底下莫不期望在今日的痛苦之外，在自悲、自棄、逆來順受之外，能發現某些美麗而輝煌的時代。」<sup>31</sup>這種「尋找」和「發現」的邏輯自然是相信「歷史」的穩定不變，它彷彿就潛藏或遺忘在某個隱秘的角落，等待着人們去發掘。就是在這個「發掘」過程中，被殖民者從殖民者手裏「拯救了歷史」，同時也「拯救了自我」。在我們看到的香港文學、電影諸多回響着「懷舊」旋律的作品中，不難發現這種天真的、一廂情願的歷史觀。殊不知，當殖民者與被殖民者交織在一起

漁承A那種清白的、未被污染的「歷史」作為「他者」的虛構，不僅不是一個固定的、可供最後回歸的源頭，而且在很大程度上再生產了與殖民者一致的「二元對立」的邏輯，進一步地強化了殖民者存在的合法性<sup>32</sup>。「香港意識」的建立當然不能依賴於這樣一種想像歷史的方式，「香港歷史」的書寫需要另外的「想像」和「再現」<sup>33</sup>，它容納差異，承認混雜，表現的視野既在「香港」之內，又在「香港」之外。

霍爾指出，「身份」是經由文化塑造和建構的，並強調這樣的「文化身份」是「複數」的，是必須在不同的語境下加以「想像」和「再現」之物。那麼在重新「想像」和「再現」香港、香港人和香港歷史的過程中，文學顯然可以發揮更大的作用。「文學香港」是藉文學敘述來重新「想像」香港的都市身份，重新建構香港的文化認同的重要方式。

## 註釋

① 西西：《我城》(台北：允晨文化實業有限公司，1989)，頁143。

②④ 參見王德威：〈香港——一個城市的故事〉，載《如何現代，怎樣文學？》(台北：麥田出版股份有限公司，1998)，頁282；300。

③ Benedict Anderson, *Imagined Communities* (London, New York: Verso, 1991), 22-36.

⑤ Arjun Appadura, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", *Public Culture* 2, no. 2 (Spring 1990): 1-11, 15-24. 阿帕杜萊所謂的「媒體景觀」，應該包括電影、電視甚至廣播，以及它們之間的交互作用。在這方面的討論中，電影已經受到相當的重視，但關於電視和廣播在香港文化身份形成中發揮了何種作用，目前還沒有深入的研究。香港作家董啟章在〈永盛街與衰史〉說：「我們這一輩對香港歷史的認識近乎零，只知道1967年無線電視開台播放以後的事情，甚至連66年暴動也毫無印象。」個中含意，很值得玩味。不過董啟章出生於1967年，並無直接的經驗可言。更有價值的材料應該來自親身經歷者的回憶，譬如衛澤宗說：「六十年代電視不太普及，只有黑白有線的『麗的映聲』，是『麗的呼聲』的姊妹公司，電台是要付月費的，所以幾乎是富人的專利。一般人在家中的娛樂就是聽電台的播音……而最受廣大聽眾歡迎的就是李我先生自編自導自演的廣播劇」。因此，由電台的廣播劇改編的電影就特別賣座，像李我先生的每套劇都會被電影公司購下版權拍電影。更加具體的內容請參見衛澤宗：〈聽廣播，看電影——回味五十、六十年代的娛樂〉，載香港電影資料館編：《「笑聲、歌聲、紅星——五十、六十年代粵語喜劇片，青春片」宣傳冊》(2001年)。

⑥ 李歐梵：〈兩部香港電影——戲仿與寓言〉，《世界電影》，1998年3期。

⑦ 李歐梵：〈當代中國文化的現代性和後現代性〉，《文學評論》，1999年第5期。有的論者以更肯定的語調指

出：「《春光乍泄》為香港和中國的重聚提供了數個可能出現的情況：逃走、哀悼、接受、容納和選擇。這電影並非只為這課題作出簡單的評注，而是指出其中可見的困難、矛盾和衝突；同時，香港人在回歸邊緣上既憂心又恍惚的心情，也在電影中反映出來。」(Lisa Stokes and Michael Hoover, *City on Fire: Hong Kong Cinema* [London: Verso, 1999], 278)

⑧ 周蕾：《寫在家國之外》(香港：牛津大學出版社，1995)，頁94。周蕾在這本書中對香港後殖民狀況的論述產生了很大影響，同時也引起了很多爭論，我在這裏只是借用她的說法，而不是正面評價她的觀點。

⑨ 西西：〈肥土鎮灰闌記〉，載《手卷》(台北：洪範書店，1988)。

⑩⑪ 黃子平：〈灰闌中的敘述〉，載《革命·歷史·小說》(香港：牛津大學出版社，1996)，頁162；167。

⑫ 這次討論的成果，陳國球彙編成《文學香港與李碧華》一書(台北：麥田出版股份有限公司，2000)。下面的論述也參考了該書的部分內容，不再一一註明。

⑬ 藤井省三：〈小說為何與如何讓人「記憶」香港——李碧華《胭脂扣》與香港意識〉，載《文學香港與李碧華》，頁93。

⑭ 「香港導演關錦鵬把小說改編成電影，無論在音樂、色彩、場面調度、敘事結構上等都能運用電影語言，對小說作出出色的演繹，帶出本地通俗文化的懷舊潮。」(黃紐：〈李碧華：《胭脂扣》〉，載《香港文學書目》[香港：青文書屋，1996]，頁113)

⑮ 參見詹明信(Fredric Jameson)著，吳美真譯：〈電影：對於現在的懷舊〉，載《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》(台北：時報文化出版企業股份有限公司，1998)，頁335-54。

⑯ 參見周蕾在〈愛情信物〉中的有關論述，載《寫在家國之外》。她指出，《胭脂扣》懷舊的特別之處在於我們無法確定它所懷戀的客體，只可肯定其投射的缺失感。電影中其實亦有運用電影語言來營造懷舊，

但對於古今併湊所帶來的反省，相信要比小說來得深刻。《胭脂扣》小說和電影拼讀，將會帶來更大的樂趣。

⑰ 佛洛依德著，高覺敷譯：《精神分析引論》（北京：商務印書館，1984），頁315。

⑱ 轉引自林志明：〈傳科DOUBLE〉，載傅科著，林志明譯：《古典時代瘋狂史》（台北：時報文化出版企業有限公司，1998），頁xxvii。

⑲ 周蕾：〈愛情信物〉，載《寫在家國之外》。

⑳ 毛尖：〈香港時態——也談《胭脂扣》〉，載《文學香港與李碧華》，頁198。

㉑ 參見路況：〈懷舊電影——歷史終結的記憶影像〉，《電影欣賞》，第45期（1990年），頁48-53。

㉒ 詹明信認為「戲仿」與「恣仿」的區別，是現代主義和後現代主義的一條重要界限。參見他的〈文化：晚期資本主義的文化邏輯〉，載《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，頁19-82。

㉓ 但正如我在前文中指出的，《胭脂扣》不完全是「懷舊」的，其中起關鍵作用的是如花的「鬼魂」身份，她不僅使過去和現實的聯繫極不穩定，而且作品反覆渲染的「過去」本身也因此顯得虛幻異常。如果要詳細討論這個問題，必然涉及到對鬼故事和幽靈文類的重讀。這裏由於篇幅關係，不能展開了。不過小說中不斷提到的有忘卻作用的「孟婆茶」不容忽視，借用阿巴斯的說法，也許如花代表的是香港後殖民情境下另一種「消失的政治」。（M. Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997]）在我看來，香港電影的「懷舊」潮流應該是從90年代開始的，最有代表性的作品是《新難兄難弟》（李志毅、陳可辛，1993），《新不了情》（爾冬陞，1993）和《92黑玫瑰對黑玫瑰》（劉鎮緯，1992）。因為這些電影非常明顯地把50、60年代國、粵語片中的經典人物、故事類型、情節橋段和多年來觀賞電影

所形成的風俗習慣挪用來作為消費的對象。

㉔ 譚萬基：〈愉悅、公共領域與「香港」身份〉，載陳清僑編：《身份認同和公共文化》（香港：牛津大學出版社，1997），頁211。

㉕ Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", in *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence and Wishart, 1990), 223-25.

㉖ 王德威：《小說中國：晚清到當代的中文小說》（台北：麥田出版股份有限公司，1993）。

㉗⑧ Frantz Fanon, "The wretched of the Earth", trans. Constance Farrington (New York: Grove Press, 1968), 210; 210.

㉘ 這一系列「摩尼教喻況」(manichean analogy) 式的二元對立是「白與黑，善與惡，優與劣，文明與野蠻，理智與情感，理性與感性，自我與他者，主體與客體之間，廣泛但可以相應轉換的對立項目」，很顯然，它能夠由膚色的差別推演出殖民者與被殖民者之間道德文化和主體位置的高下優劣。更為關鍵的是，兩者可以互相轉換，只至把被殖民者的位置提昇到殖民者的地位。但只要堅持這個二元對立，殖民者的中心地位就不可能被根本動搖，它依然再生產出帝國主義的文化邏輯。參見Abdul Janmohammed, "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature", *Critical Inquiry* 12, no. 1 (Autumn 1985): 63。

㉙ 文學如何創製出另外的「想像」和「再現」，關於這個問題，我在〈認同的政治與離散的美學——從張愛玲的《連環套》到黃碧雲的《烈女圖》〉一文中將有詳細的討論。

羅 崗 1967年生，現任教上海華東師範大學中文系，曾發表〈論胡適《五十年來之中國文學》〉、〈歷史中的《學衡》〉等論文多篇。